АЛЕКСЕЙ БАТАЛОВ

•

МАРГАРИТА КВАСНЕЦКАЯ

•

ДИАЛОГИ В АНТРАКТЕ

•

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Маргарите Кваснецкой хотелось написать творческий портрет Алексея Баталова. Сделать это необычно, отойти от шаблона. В итоге артист и литератор договорились так: он пишет, как хочет, о чем хочет, а ей придется разъяснять, уточнять, дополнять. И при этом каждый сохранил за собой свободу мнений. Вот так и сложилась книга. Своеобразное интервью, которое длилось несколько лет.

- Алексей Баталов
  - Как все началось
  - Мысли о герое
  - Актер слушает время
  - Живая душа
  - Детство
  - Театр, которого нет
  - Студия
  - Вечный антракт
  - Театр
  - Первая съемка
  - Кино
  - Актерский режиссер
  - Доверие и требовательность
  - Слезы чужого амплуа
  - «Баталов против Баталова»
  - Михаил Ильич Ромм
  - Преодолевая привычное
  - Формула таланта
  - От сценария до съемки
  - Момент истины
  - О том, чего нельзя сказать словами
  - Режиссура
  - Константин Паустовский
  - «Три толстяка»
  - Судьба и ремесло
  - «Игрок»
  - Еще одно интервью

Алексей Баталов
Маргарита Кваснецкая
ДИАЛОГИ В АНТРАКТЕ

Как все началось

Всему виной случай. Именно он – крестный отец этой книги.

Началось с газетного интервью. Я попросила Алексея Баталова ответить на вполне традиционные вопросы.

– Ваше любимое время года?

– Осень.

– Какому цвету вы отдаете предпочтение?

– Голубому.

– Какие качества цените в людях?

– Доброту и интеллигентность.

И далее в таком же плане. Когда же разговор коснулся искусства, Баталов сказал: «Вот в этих папках все есть. Посмотрите, думаю, многое вам пригодится». Папки были аккуратненькие, пронумерованные, перевязанные ленточками. Что ж, начала рыться. Нашла! Статьи, наброски, портреты, сценарии.

Сначала к этим папочкам, ленточкам, номерочкам я отнеслась иронически. Наверное, баловство одно – ведь хобби нынче очень модно. Но почитала, полистала и начала завидовать. Многие вещи были сделаны всерьез, по-своему, интересно. А что если из этого сложить книгу? Тем более что мне давно хотелось написать творческий портрет Алексея Баталова. Быть может, сделать это необычно, отойти от шаблона? И в этом могут помочь воспоминания актера. Со своими соображениями я поделилась с Баталовым. Вскоре получила от него письмо.

> *«Дорогая Маргарита Георгиевна!*
>
> *В памяти многих людей живы лица и события неповторимые, представляющие интерес не только для любителей мемуарной литературы, но и для всякого, кто хочет осознать то, что происходит сегодня.*
>
> *В сравнении с этим золотым запасом памяти, с воспоминаниями о людях и деяниях начала века – сведения нашего поколения ничтожны. Мальчишками мы ходили среди колоссов, значение и величие которых можно постичь только в зрелом возрасте. Незаметно прошли годы, и подкрался этот зрелый возраст, а Мейерхольд, Эйзенштейн, Станиславский, Яхонтов, Леонидов, Шаляпин ушли и уже ни слова не могут прибавить к тем чудесам, которые творили ежедневно…*
>
> *Не моя очередь писать воспоминания. И сегодня на киностудиях и на сцене трудятся те, что стояли у колыбели нашего кинематографа».*

Не буду утомлять читателя подробностями переписки. Привожу лишь строки, которые имеют прямое отношение к истории создания этого труда.

Баталов мне:

> *«Многие в муках рожденные сценические и экранные откровения моих ровесников оказывались только изобретением велосипеда, великолепно сконструированного тридцать-сорок лет назад…*
>
> *«Все новое в искусстве есть не что иное, как хорошо забытое старое», – говорят в таких случаях умудренные многолетним опытом театралы».*

Я Баталову:

> *«Может быть, оно так и есть. Но что поделаешь, коли живешь только в своем времени и, повинуясь закону жизни, многое открываешь для себя заново, а „открыв“, радуешься, как будто постиг это впервые на земле».*

Через месяц Баталов мне:

> *«Разумеется, Маргарита Георгиевна, так бывает и со мной. Увы, даже слишком часто. В таких случаях у меня есть лишь одно оправдание – то, что сказано Гоголем за всякого русского в реплике Аммоса Федоровича:*
>
> *«Если вы начнете говорить о сотворении мира, просто волосы дыбом поднимаются», – говорит городничий, на что Аммос Федорович отвечает: «Да ведь сам собою дошел, собственным умом».*
>
> *Вряд ли это годится для задуманной Вами книги. Ваш А. Б.»*

И все же я поняла, что можно начинать торги. Лед тронулся…

В конце концов порешили на том, что в этом сборнике нет ни историй, ни открытий, а только то, до чего по ходу ежедневной жизни и работы приходилось доходить актеру собственным умом и ощущать на собственной шкуре.

…Долгими вечерами раскладывали из написанного пасьянс. В веселые часы у нас получалась «Дама кувырком». А в мрачные дни выстраивалась «Могила Наполеона». Перетасовывали много раз, но чего-то всегда не хватало.

Наконец договорились. Пусть пишет, как хочет, о чем хочет, а мне придется разъяснять, уточнять, дополнять. Так родилась роль

комментатора. И при этом каждый сохранил за собой свободу мнений.

Вот так и сложилась книга. Своеобразное интервью, которое длилось несколько лет.

К. С. Станиславский говорил о том, что первые двадцать пять лет в искусстве самые трудные. А ведь именно четверть века прошло с того момента, когда Баталов впервые приобщился к искусству.

Мысли о герое

…Он был истинно народным героем, обладавшим живым умом и воображением, скрытым за чисто национальным, легким, чуточку застенчивым юмором…

Всякие разговоры о кино или театре, как правило, касаются современного героя. Если собрать все статьи на эту тему, верно, получится целый трактат. Однако никакие, даже самым тщательным образом разработанные рецепты не в силах рекомендовать того устойчивого состава, из которого можно было бы наверняка слепить неповторимый характер.

Видимо, виною тому сама быстротекущая жизнь, которая постоянно обгоняет отстоявшиеся в кабинетах нормы, выдвигая все новые и новые живые черты, детали облика нашего современника.

Разумеется, записи, собранные в эту статью, никоим образом не открытия, не секреты создания идеального героя, а лишь продолжение старого, давно начатого разговора, только некоторые наблюдения за самим героем и его отражением на экране и сцене. Время от времени такой материал, очевидно накапливается у каждого художника, критика или даже просто внимательного зрителя, поскольку развитие театра и кинематографа рано или поздно вызывает новые приемы

актерской игры и требует нового воплощения драматургического материала. Даже в классических, знакомых образах появляются какие-то сегодняшние штрихи, вызывающие одобрение или недоумение публики.

В этом смысле мы постоянно являемся свидетелями забавного переселения душ: черты современности и страсти нынешних героев оказываются достоянием образов классических в то время как порой образы современные, гораздо ближе стоящие, чахнут от старомодности и традиционных штампов.

* * *

Представьте себе любого легендарного человека, который в реальной своей земной жизни был героем и остается таковым в памяти потомства. Пусть это будет для России, к примеру, Александр Невский, Сусанин или Чапаев. Важно, что мы имеем дело с фигурой уже сложившейся, наделенной определенными деяниями и характером.

Кажется, чего проще – сочините о нем пьесу, сценарии или роман, и вы почти автоматически становитесь создателем образа положительного героя. Кстати, на практике иные авторы прибегают к этому способу «творчества», полагая что главный козырь уже у них в руках. Однако достаточно обратиться к некоторым фильмам, спектаклям, книгам, и можно заметить: историческая достоверность еще не гарантия того, что перед зрителем явится образ настоящего, живого и полнокровного героя.

Подобно тому как слепок, маска с лица Пушкина – это совсем еще не образ поэта, и самая добросовестная копия – не произведение искусства, одно лишь точное описание положительных деяний и черт никак не обеспечивает создания художественного образа. Герой фильма или спектакля, кроме всего, обязательно должен обладать и живой силой воздействия и непосредственной связью с теми, кто пришел сегодня в зрительный зал.

Наверное, всякий историк заметит вам, что Александр Невский из фильма Эйзенштейна достаточно далек от своего прототипа. Обаяние Черкасова, возможно, было совершенно несвойственно князю, но зато как оно необходимо образу, созданному в картине. Мало того, в другом фильме о том же Александре Невском в исполнении и постановке других кинематографистов наверняка будут использованы совершенно иные краски, иные приспособления, хотя цель остается та же –

создание образа легендарного русского полководца.

Кто скажет, что Камо, Сергей Лазо или Котовский были личностями менее яркими, менее легендарными, чем Чапаев? Однако именно Чапаев в первую очередь стал героем, мечтой нашего детства. А Камо и Котовский, о которых тоже ставили фильмы, оставаясь интереснейшими, притягательнейшими фигурами нашей истории, пока не обрели своей второй яркой экранной жизни.

Можно привести бесчисленное количество примеров несостоявшихся открытий героев на сцене и на экране при условии добросовестного сохранения исторического и фактического материала.

Вспомните галерею образов В. И. Ленина, в разное время созданных в искусстве, и вы сразу без труда выделите те, которые действительно достигают высот художественного обобщения, сложности и глубины человеческого характера. А ведь и произведения иллюстративные, признанные неудачей, построены на том же подлинном историческом материале.

И сегодня на студиях лежат десятки сценариев и всякого рода заявок на фильмы о жизни и подвигах героев Великой Отечественной войны. Авторы этих предложений никак не могут взять в толк, почему кинематографисты не медля не берутся за создание картин по их сочинениям.

– Ведь это же был настоящий герой! Тут у меня все от слова до слова правда! – восклицают они. И точно, в иных заявках факты и события потрясают своей драматичностью. И беда авторов не в том, что выбранные ими люди малоинтересны. А в том, что реальные герои не превратились в художественные образы. Что характеры значительных людей написаны незначительными литераторами.

Для того чтобы историческое лицо предстало в фильме или спектакле «живым» и казалось убедительной трехмерной фигурой, от сочинителя, актера или режиссера требуется ничуть не меньше усилий и творческих исканий, чем в том случае, когда они трудятся над образом какого-нибудь фантастического персонажа.

* * *

Появившись на экране в стократном увеличении, актер, исполнитель в первое же мгновение всеми мельчайшими чертами являет собою героя. По ходу фильма эти черты будут меняться, жить согласно расписанию сценария, но при всех условиях

останутся личными данными реального человека.

Как бы детально и точно ни был выписан герой, он всегда оказывается в плену всех недостатков и достоинств лица, его подменившего.

Оставаясь неуловимыми свойствами живой человеческой души, эти привнесенные актером подробности роли обычно ускользают из всех искусствоведческих рассуждений.

В рецензиях, когда дело возвращается к бумаге, чаще всего вновь проступает бумажная основа, то есть перипетии сценария, слова, описания действия, в то время как на экране все решает окраска, длительность, внутреннее напряжение.

Как описать финал «Огней большого города», где весь необъятный смысл вмещается в одном долгом взгляде Чарли Чаплина.

Этот кадр «с цветком», опубликованный в виде фотографии во всех киноэнциклопедиях мира, требует длинного описания, где необходимо упомянуть каждое движение век, каждую возникающую морщинку, – они тут не менее важны, не менее «играют», чем движения великой балерины в ее коронном адажио, а вместе с тем понадобятся еще целые страницы для объяснения тех внутренних психологических перемен, тех мыслей, которые ясно читаются с экрана, когда смотришь эту немую сцену.

Но и в меньших масштабах, нежели великий дар Чаплина, данные исполнителя творят героя. Потому, хотя герой, его поступки и слова записаны на бумаге, скажем в сценарии, и как играть этого писаного героя, учат во всех театральных студиях, результат при всех равных условиях все-таки получается совершенно неожиданный. Исполнитель способен низвести героя до ничем не приметной фигуры и может сделать его же незабываемым, любимым среди десятка других ничем не хуже записанных, обставленных и срежиссированных. Пути его проникновения к людям лежат через область неподдающихся объяснению чувств, ассоциаций, мимолетных впечатлений. Как это ни прискорбно, но все расчеты писателей и вся власть целиком зависят от живой силы индивидуальности актера.

Разумеется, эта сила спорна в той мере, в какой одним более симпатичен актер *х,* а другим *у.* Но существо дела от этого не меняется, как не исчезают значение и величие любви оттого, что предметами ее становятся курносые и глупые, худые и толстые – словом, самые разные люди.

Всякий раз, думая об этом, я мысленно возвращаюсь к одному и тому же имени. С моей точки зрения, у нас неповторимым примером всепобеждающей индивидуальности был Петр Алейников. Этот преступно не использованный в свое время актер

остается для меня чудом соединения всех драгоценных свойств человека и исполнителя.

Вот три главных, решающих обстоятельства, которые поставили его в первом ряду лучших советских героев: оп был насквозь, изнутри, до самых кончиков пальцев положительным, располагающим, вызывающим симпатии человеком. Он был истинно народным героем, обладавшим живым умом и воображением, скрытым за чисто национальным, легким, чуточку застенчивым юмором.

И, наконец, он был абсолютно современен и потому невероятно понятен и близок огромной аудитории советских зрителей, которые видели в нем живого знакомого человека.

Какой же силой обаяния, какой неповторимой индивидуальностью нужно было обладать, чтобы остаться таким в памяти сотен тысяч людей, никогда не сыграв своей настоящей, выигрышной, специальной роли.

Но, разглядывая даже те немногие кадры, в которых успел сняться этот актер, можно обнаружить все, что способна привнести личность исполнителя в создание подлинного героя. Притом героя не по названию и положению среди других персонажей, а по силе его воздействия, по концентрации типического в одном живом лице.

Прежде всего, что бы ни делал Алейников, в каких одеждах ни являлся бы на экране, в нем оставался ясный положительный заряд. Вы верили в конечную чистоту и благородство Вани Курского даже тогда, когда, по сценарию, он совершал антигероический поступок.

В тексты самого разного достоинства Алейников одинаково вносил глубину и душевность, столь убедительную, что даже косноязычие, неловкость слов казались только ширмой, скрывающей тонкость, ум и наблюдательность его героя.

Долгий, тоскливый взгляд Алейникова, его несколько инфантильная, наивная улыбка обволакивали образ такой подлинной, выстраданной правдой, что зритель невольно ощущал и ту часть его жизни, которая оставалась за экраном.

Прочитайте глазами крошечные монологи из любой роли, и вы но обнаружите и десятой части того внутреннего, душевного откровения, которое звучит в исполнении Алейникова. Он был настолько значителен и всемогущ, что его индивидуальность просто неотделима от его героев.

В полнокровном актерском создании точно так же, как в реальном человеке, невозможно переменить ни одной черточки. Любое изменение покажется насилием, нарушением внутренней гармонии. Такие герои живут самостоятельной экранной жизнью,

но и яркость и убедительность этой жизни скрыты в конкретной человеческой индивидуальности, в даровании, присущем не герою, а исполнителю.

* * *

Согласно старинной теории, если отбросить частности, станет совершенно очевидно, что все построения, все драматические ситуации повторяются, что характеры и мотивы, движущие поступками героев, неизменно кочуют из века в век, из пьесы в пьесу, а оттуда и в фильмы.

Разглядывая уже знакомые, созданные классиками персонажи, мы действительно находим в них общие, присущие многим героям черты. Но в то же время никак нельзя избавиться и от тех, казалось бы, незначительных деталей, которые в конце концов в каждом конкретном случае придают общей повторяющейся схеме живую силу индивидуальности, человеческую неповторимость.

Вот эти-то не столь важные с точки зрения общего обзора истории подробности и составляют актерский хлеб.

В конечном счете именно они позволяют вновь и вновь воскресать классическим героям, находя в каждом новом времени живой отклик зрителей.

Не изменяя вечным, высоким человеческим проблемам, даже сохраняя схему и перипетии сюжета, «низменные» детали, частные свойства изображаемого лица сцепляют эти непреходящие идеи с плотью ныне живущих людей. Понемногу дополняя первоначальный остов, они всегда участвуют в бесконечном процессе приближения, очеловечения идеальных качеств героя.

Если совершить фантастическую экскурсию из глубины веков до наших дней, если мысленно взять некоего абстрактного героя за руку и пройтись с ним по истории искусства, то к концу пути окажется, что вы ведете за собой совершенно другого и, возможно, даже очень знакомого вам человека.

Самые древние, самые могущественные герои, которым художники посвящали все своп силы, – это боги или цари, равные богам. Л еще раньше – это идол, ничем и никак не напоминающий человека, но зато точно выражающий идею могущества доброго или злого начала. Но вот постепенно бесстрастные лица богов начинают оживать… Они по-прежнему совершенство, их страсти возвышенны, но это уже страсти людские.

Вы двинетесь по дороге героя еще несколько столетий, и библейские персонажи станут невероятно напоминать людей, что бывали в мастерской художника… Героев да и самих богов станут срисовывать просто с прохожих.

В те далекие времена критики были, видимо, тоже совсем другими. Но если бы им дано было знать нашу современную терминологию, разве они не вправе были бы сказать, например, убийственную по силе и лаконичности фразу: где автор видел таких богов?

Но, несмотря ни на что, вопреки всем блюстителям канонов, герой неумолимо продолжал приближаться к людям.

Вот он на греческих котурнах, в канонической маске, из последних рядов каменного амфитеатра, без ошибки отличишь его. Но пройдет не так много времени, и от котурнов уже останется только обязательная постановка ног актера при чтении монолога. Это станет законом театра классицизма, где герой трагедии будет говорить великолепными стихами в отличие от комедийных персонажей, которые станут изъясняться прозой. Еще один шаг, и этой самой «презренной прозой» заговорит сам герой, и снова прозвучит упрек критика: где вы видели, чтобы так изображали героя? Чтобы герой так говорил?

А позже Пушкину будет сказано, что «Руслан и Людмила» – сочинение, недостойное времени, низменное, со слонами грубыми и вульгарными. Еще пройдет немного времени, и об опере «Иван Сусанин» применительно к театру будет сказано примерно то же самое. А потом благородная публика выскажет свое возмущение героями спектакля «На дне».

Пройдут всего десятилетия – и вот на экране трилогия о Максиме. А совсем рядом, с точки зрения истории, генерал Серпилин из фильма «Живые и мертвые», знакомый в каждой своей черточке.

Если упрямый блюститель первоначальной абсолютной чистоты героя увидит в этом процессе гибель идеала, то можно с уверенностью ответить ему: насколько пал в искусстве абстрактный, созданный по определенным канонам герой, настолько возвысился земной, реальный человек.

* * *

«Много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл созданья», – написал Гоголь.

Русская литература XIX века явила собою неповторимый

пример выражения самых сложных нравственных проблем через характеры и образы, взятые из самой глубины реальной жизни. От великосветских дам до Смердякова – все попали в круг ее наблюдения.

Классическая русская литература – великое свидетельство плодотворности этого пути. Деятельность великих художников прошлого и начала нашего столетия настолько расширила и углубила сферу проникновения искусства, что теперь нет такого направления жизни, где бы поиск нового, творческое исследование оказались бессмысленными.

Сложность, многоплановость, разносторонность изображения и самого взгляда художника стали азбукой. То, что тридцать лет назад, явившись на экране, вызвало бы недоумение, теперь легко читается зрителями, никак не нарушая целостности впечатления.

Все это в той же мере, как и ко всякой мелочи, входящей в ткань произведения, относится к герою. И героя теперь приходится искать там, где ранее его никто бы не искал, в обстоятельствах самых противоречивых, сложных, на первый взгляд совсем не подходящих его чину, в одеждах самых затрапезных. Примеры из нашего времени вполне убедительно подтверждают силу и плодотворность таких усилий.

Сколь популярным и жизненно достоверным стал Алеша Скворцов из «Баллады о солдате». Казалось бы, герой фильма о Великой Отечественной войне должен был явиться перед нами как опытный воин, прогдедший все тяготы, все испытания тех дней. А на экране мы увидели только вступившего в жизнь парня, неловкого, необстрелянного. Да и показан он преимущественно вне боевых действий, в отпуске. На первый взгляд авторам не следовало ставить этого героя и эти события во главу картины.

Никто не скажет, что Скворцов выражает разом весь пафос минувшей войны, что именно такими были все ее солдаты или, скажем, большая их часть. Никто не станет превращать его в символ, подобно Нике, олицетворяющей Победу. Но, несмотря на всю свою человеческую определенность, а вернее, благодаря ей он нес и какие-то общие, важные для того поколения черты, которые и заставили зрителя воспринимать Алешу Скворцова как настоящего героя.

И сегодня в памяти зрителей жива неповторимая фигура председателя, созданная Михаилом Ульяновым. Неповторимая именно потому, что нестандартная, потому, что этот образ наделен столь живыми индивидуальными чертами и такой подлинной страстью, что от него как от живого человека невозможно отнять ни одной интонации, ни одного движения, ни одного – ни хорошего ни плохого – поступка.

Правды ради следует сказать, что противоречивость образа героя тоже может стать и, увы, часто становится штампом, новой, более модной, но столь же мертвой, бескрылой схемой. То, что для истинных художников являлось откровением на великом пути проникновения в жизнь человеческого духа, для поденщиков оказывается просто ширмой.

Приспособив к старым схемам дозволенную долю грехов, пороков и бытовых примет времени, они вроде бы тоже становятся творцами современных образов. И тогда появляются спектакли и фильмы, в которых герой чихает, икает, ходит в толпе, ездит в троллейбусе, сидит на стадионе, сморкается, спотыкается, выпивает, наливает, но так и не становится человеком, ибо за всеми этими делами и поступками он не успевает по-настоящему страдать, любить, пенавидеть, тем более думать. Было бы по меньшей мере наивно допустить, что простая узнаваемость способна заменить подлинные человеческие страсти и как-то ответить на вечные вопросы жизни и смерти. Зрителю не столь важно узнавать на экране соседку, сколько видеть применительно к себе и этой соседке, как решаются все те же неумирающие проблемы Ромео и Джульетты, Лира или Гамлета.

И сегодня добро и зло, чистота и подлость остаются на земле. И чем точнее, чем глубже в художественном образе отражается сегодняшний день, тем интереснее и важнее видеть, как он – герой нашего времени – решает извечные вопросы бытия. Не в сходстве с эталоном, а в близости с рядом стоящим человеком его истинная сила и значение. Настоящий герой всегда неповторим. И все живое ему только на пользу. Вопрос лишь в том, насколько простое и будничное будет возведено художником в «перл созданья».

1968 г.

Актер слушает время

…Судьба Бориса Бороздина могла бы стать и судьбой актера, если бы случилось ему родиться на каких-нибудь два-три года раньше…

Баталов размышляет о положительном герое. Эти раздумья не сегодня возникли и, думаю, еще долго будут преследовать актера. И не только потому, что они касаются непосредственно его профессии, его артистического амплуа, хотя это – тоже бесконечно важно. Но в какой-то момент этот разговор выходит за рамки чисто актерских работ, ибо это – размышления и о своем поколении, и о человеке в современном мире, о гражданской и нравственной позиции художника. И хотя в статье «Мысли о герое» в основном идет речь о случаях кинематографических, эти размышления неотделимы от реальной повседневной жизни, которая предлагает каждому мыслящему человеку бесконечные ребусы и загадки и требует от них единственно правильного ответа. И чтобы найти этот ответ, нужно обладать и широтой взгляда и сохранить в своей душе совестливость, непосредственность восприятия, умение радоваться, негодовать, страдать. Словом, не разменивать на мелкую монету живую человеческую душу.

Эта статья рождалась на моих глазах. Один вариант следовал за другим, ибо за каждой фразой было столько важного, дорогого, передуманного, выстраданного, что актеру постоянно казалось, будто слова и примеры, найденные им, были недостаточно точны, емки, убедительны.

Ну хотя бы фраза «Никакие, даже самым тщательным образом разработанные рецепты не в силах рекомендовать того устойчивого состава, из которого можно было бы слепить значительный, неповторимый характер».

Вспомним Бориса Бороздина в фильме «Летят журавли». Это роль не первая, но чрезвычайно важная в творческой биографии актера. Природу успеха ее можно объяснить, видимо, тем, что «состав», который окрашивал характер Бориса, был определен не только хорошим сценарием Виктора Розова, прекрасной режиссурой Михаила Калатозова, великолепной операторской работой Сергея Урусевского, но и личностью, жизненным опытом, душевным настроем артиста Алексея Баталова.

У каждого человека, каждого поколения есть дни, минуты, часы, от которых ведется отсчет делам, поступкам, наконец, всей жизни. Для поколения, которому сегодня перевалило за сорок, – это война. И с годами – все более острое ощущение внутреннего долга перед мальчишками и девчонками, которые не вернулись тогда, в победном сорок пятом. Именно в этом была одна из причин, что Чухрай и Ежов создали «Балладу о солдате», что Баталов сыграл Бориса Бороздина, что Марлен Хуциев на такой высокой ноте закончил свой «Июльский дождь».

Помните этот кадр – ветераны войны встречаются у Большого театра. Радость, слезы, объятия. И одинокая женщина у колонны – ее однополчане не пришли. Дела, болезнь, смерть – кто знает, что помешало встрече. Через минуту камера выхватывает другие лица. Сегодняшних семнадцатилетних. Внимательно, строго смотрят ребята на тех, кто были их ровесниками, когда уходили на Великую Отечественную. Смотрят, чтобы самим прикоснуться к вечному огню мужества, терпения и доброты.

И для Алексея Баталова была настоятельная нравственная необходимость сыграть Бориса Бороздина в фильме «Летят журавли». Конечно, мое предположение разбить очень легко. Но при чем тут актер? Повезло, выбрали на роль, удалась она ему. Верно, и все-таки я берусь утверждать, что так сыграть Бориса Бороздина мог актер не только одаренный, но и чувствующий, что именно он обязан рассказать о мальчиках с Арбата или с Ордынки, которых знал с детства, перед которыми преклонялся и старался быть на них похожим.

Судьба Бориса Бороздина могла бы стать и судьбой Алеши

Баталова, если бы случилась ему родиться на каких-нибудь два-три года раньше. Мальчик из интеллигентной семьи, воспитанный в лучших традициях русской культуры. Умный, честный, топкий, способный к самопожертвованию. В Борисе Бороздине очень крепки узы социальные и семейные. Уже после того, как мы навсегда расстаемся с героем, увидим кружащиеся над ним березки, этот танец смерти и бессмертия, мы еще будем и будем узнавать о нем. Семья, близкие, родные. Вот истоки той чистоты, честности, веры, которые принес этот мальчишка, только становившийся мужчиной в тяжелые дни отступления, в болотную топь, жуткую осеннюю хмарь.

Видимо, не случайно именно с пьесы Виктора Розова «Вечно живые» начался театр «Современник». Не случайно через десять лет на его сцене этот спектакль родился еще раз, уже в новой редакции. Не случайно роль Бориса Бороздина стала точкой отсчета в творческой и гражданской биографии Алексея Баталова. Ибо спектакль, а затем и фильм «Летят журавли» воскрешают не только величие подвига военных лет. Это напоминания о высших духовных устремлениях, о самых обычных этических нормах, когда требование простой честности обязывало к действиям решительным и активным.

Борис пытается объяснить Веронике, почему он добровольцем идет на фронт: «Как я мог иначе?… Если я честный, я должен…» Быть честным перед собой, перед близкими, перед народом. За негромкой будничной фразой открывается не только суть характера Бороздина, эти слова определяют и то главное качество, которое объясняет дела и поступки героев Баталова.

«Если я честный…» – подумает Саша Румянцев, решив своими силами разоблачить мошенников.

«Если я честный…» – сможет сказать доктор Устименко, выигрывая трудный, неравный бой с обывателями, дельцами около медицины.

«Если я честный…» – подумает смертельно больной Дмитрий Гусев, стремясь завершить свой эксперимент.

«Если я честный, то не могу жить в этом мире лжи, ханжества и притворства», – так можно определить и нравственную позицию Феди Протасова.

Утверждать эту честность человек обязан. île словами, что легче всего, а действиями, большими и незаметными, каждодневными. Она не приемлет никаких самых малых компромиссов, ее нельзя, точно шагреневую кожу, растянуть применительно своим жизненным удобствам, приспособить к домашнему обиходу. Ведь слово «честность» происходит от слова «честь», которую, как известно, следует беречь смолоду. И герои

Баталова отстаивают свою честь, чувство человеческого достоинства порой даже ценой своей жизни.

Их героизм, подвиг выглядят естественным продолжением земного бытия. Вспомните сцену смерти Бориса. Воинская часть через болота и топи выходит из окружения. Помните облик героя в том эпизоде – он был на всех рекламных плакатах, во всех книгах о современном кино. Изможденное, усталое, обросшее лицо, воспаленные от бессонницы глаза. Спутанные, прилипшие ко лбу волосы. Измызганная, заляпанная грязью шинель. За всем этим стоит страшный путь отступления, боев, горьких потерь. Борис ползет, прижимаясь к земле, вынося на себе раненого. И даже здесь ему достает сил острить.

– Мы еще на твоей свадьбе гулять будем, – говорит он солдату со столь характерной для Баталова иронической интонацией. Выстрел. Крупным планом лицо Бориса. Внимательный взгляд на солнце, которое плывет куда-то. Шаг к березе. И затем ставшие уже хрестоматийными кадры танцующих деревьев, как вспышки молнии мечты о свадьбе, о счастье, и опять березы, березы, березы. Аппарат успевает подметить последний миг падения Бориса.

Вопрос друга:

– Ты ранен?

Крупный план. Чужое, отрешенное лицо Бориса, Остановившийся взгляд. Последние, с трудом выдавленные слова.

– Я не ранен… Я…

И как трагический аккорд – затемнение.

«Несмотря на всю свою человеческую определенность, – пишет Баталов, – а вернее, благодаря ей он нес какие-то общие, важные для этого поколения черты, которые позволяли воспринимать Алешу Скворцова как настоящего героя». То же самое можно сказать о Борисе Бороздине.

В характере Бориса Бороздина Баталов не только показал главные и общие черты поколения, чье совершеннолетие было отмечено войной, но и стремился привнести в этот образ те человеческие свойства, которые отличали молодежь послевоенного времени. Словом, перебросил психологические, нравственные, исторические мостки из минувшего в день нынешний. Это, прежде всего, высота спроса с себя, личная ответственность не только за свои действия, но и за все, что происходит вокруг, ответственность за собственную судьбу, за собственные мысли. Тема, прочерченная пунктиром в характере Бориса, найдет образное, этическое воплощение в роли Дмитрия Гусева. Это еще и внимание к сложностям внутреннего мира героя, стремление к самостоятельности как в делах, так и в мыслях.

Рассуждая о причудливости художественного мышления

«Журавлей», ленты, которая выпадала из привычной логики, критик Л. Аннинский в статье «Сбывшееся предчувствие» писал: «Потому что „логика“ была сломлена во имя ценности безмерно большей – во имя живой человеческой личности, не вмещавшейся ни в какие рамки: ни в отвлеченно возвышенные, ни в уютно обытовленные. Сломав рамки, фильм „Летят журавли“ нащупал совершенно новую точку художественного отсчета – точку зрения данной, единственной судьбы, неповторимой и „непоправимой“. Это относится не только к фильму в целом, но и к образу Бориса Бороздина, созданного Баталовым. Хотя актер с успехом сыграл уже несколько ролей, обретение себя не только как художника, но и как представителя определенного направления в нашем кинематографе начинается с „Журавлей“. Если бы в биографии Баталова не было двух ролей – Бориса Бороздина и Дмитрия Гусева, – из его творчества ушла бы гражданская тема, тема личности и истории, личности и времени. Именно поэтому я нарушаю хронологическую последовательность актерской судьбы Баталова, именно поэтому разговор о его первых фильмах – «Большая семья» и «Дело Румянцева» – пойдет несколько позже.

В даровании Баталова было качество, которое в те годы стало для нашего кинематографа определяющим, – интеллигентность. Качество немаловажное, о котором в свое время еще говорил Антон Павлович Чехов применительно к Московскому Художественному – «Обыкновенный театр… только актеры в нем интеллигентные».

Творческий путь Баталова не мог начаться ни раньше, ни позже. Его дарование очень точно «накладывалось» на время. Ему нечего было бы делать в фильмах послевоенных, его актерская индивидуальность вступила бы в неразрешимое противоречие с официальным кинематографом тех лет. Точно так же, как и талант Смоктуновского. Только в 1958 году, после блистательного исполнения роли Фарбера в «Солдатах», миллионы зрителей узнали, что существует такой удивительный актер. Наше искусство, наш, кинематограф возвратились к человеку, к извечным простым истинам. Фильмы 50-х годов подарили нам радость узнавания людей знакомых и близких, позволили в будничном увидеть значительное. О круге интересов художников, о героях, которых они выбрали, свидетельствуют даже названия фильмов: «Дом, в котором я живу», «Отчий дом», «Весна на Заречной улице», «Дело было в Пенькове», «Дорогой мой человек».

Молодая режиссура тех лет была представлена именами художников одного поколения – Чухрая, Хуциева, Кулиджанова, Сегеля, Алова, Наумова и других. Новое направление в актерском искусстве было связано с именами Баталова, Смоктуновского,

Ульянова, Самойловой.

Изменился эталон кинематографической красоты. Бывают лица на экране, которые становятся знаменем времени, вы угадываете за ними обстоятельство, характер, наконец, судьбу целого поколения. У нас этими эталонами стали Алексей Баталов и Татьяна Самойлова. С их приходом на экран безнадежно устарели белозубые красавцы и банально смазливые мордашки. Такие герои стали казаться излишне благополучными, пресными, а точнее – просто глупыми. И в лучшем случае им был уготован второй план или же разряд отрицательных. Современный кинематограф больше всего ценит человеческую неповторимость, сложность духовного мира. Гражданский темперамент, напряженную интеллектуальную жизнь, повышенную нервную восприимчивость, свойственные характеру современному, легче обнаружить в лицах обыкновенных и вместе с тем очень самобытных, лишенных холодной условности рекламной кинокрасоты.

Вглядитесь в лицо Баталова. Разве есть на нем печать дешевого актерства? Ведь не случайно выясняется, что он всегда на кого-нибудь похож – дядю, соседа, сослуживца. Баталова можно принять за инженера, рабочего, журналиста, врача. Поэтому на экране мы всегда верим в конкретность профессии его героя. Рабочий – Алексей Журбин, шофер – Саша Румянцев, врач – Владимир Устименко, вчерашний школьник – Борис Бороздин, физик – Дмитрий Гусев.

В одной статье Баталов писал: «Живая глубокая игра актера возможна только при соблюдении определенного, пусть даже индивидуального процесса подготовки и освоения роли, где необходимо не только все знать и понимать, но еще иметь время применить это к себе, то есть примерить на собственную шкуру». Примеряя обстоятельства чужой жизни к себе, актер находил в своих героях именно те нравственные и гражданские черты, которые были дороги ему, Алексею Баталову. Почти в каждой роли Баталов остается нашим современником, человеком тонкого душевного склада, умным, интеллигентным, болезненно реагирующим на любую несправедливость и готовым вступить в борьбу с этой несправедливостью. Ибо настоящий художник не только профессионал. Это целый мир – интересный, сложный и очень индивидуальный. Именно духовный мир артиста, отсвет которого всегда проглядывает в его работах, освещает живым огнем его экранных героев.

Живая душа

…Даже самые плохие декорации больше говорят о театре, чем все здания и зрительные залы, вместе взятые…

Так или иначе, театр отпевают беспрестанно. То там, то здесь на протяжении всей истории самые уважаемые эрудиты ясно и убедительно обнажают причины и приметы неминуемой его гибели. Во все времена находятся неопровержимые свидетельства его оскудения. Но каким-то чудом подмостки вновь и вновь привлекают публику, несмотря на то, что Гамлетовские наставления актерам ничем решительно не отличаются от нынешних требований к исполнителям.

В начале нашего века ничто уже не могло сдержать предсказателей, и они дружно сходились на том, что теперь-то ясно виден конец последнего конца! Не было такого режиссера, даже в немом кино, который не мог бы вмиг объяснить, почему не сегодня-завтра театральное дело лопнет окончательно.

Все было сказано, установлено, оставалось только снять шляпы. Но тут в последнюю минуту панихиды вдруг оказалось, что сами пророки вместе с кинорежиссерами соскальзывают в

яму, отрытую телевидением.

Про театр на время забыли, начали спасать себя. Так и по сей день вопрос окончательного захоронения театра остается открытым, хотя теоретически* он вполне обоснован, только если раньше могильщиками театра выступали кино, массовые площадные зрелища или спортивные игры, то теперь, по общему признанию, заступ в руках телевидения.

Однако не то, что телевизор стоит непосредственно у кресла зрителя, и не то, что он есть в каждом доме, опасно для театра. И не тем ему страшна конкуренция кино, что на экране можно показать, как настоящий слон жует настоящую пальму, или увеличить лицо актера до размеров троллейбуса. Губительно и страшно то, что все новые, современные, доступные зрелища и развлечения паразитируют на теле и душе самого театра, иногда подновляя, а иногда и прямо пользуя его классические, безотказно действующие средства, приемы и открытия.

Про неудавшийся фильм сами кинокритики пишут, что он несколько театрален. Но если повнимательнее присмотреться, и любая удачная лента пока что на две трети составлена из тех же самых чисто театральных элементов. Только получше снятых и похитрее скомпонованных. Редчайшие исключения вроде «Броненосца «Потемкин», «Красного шара» или «Обыкновенного фашизма» лишь подтверждают это общее положение. Собственного кинематографического языка пока что хватает лишь на эксперименты да смелые поиски, а в «массовую продукцию» и по сей день открыто идут и фильмы-спектакли, и переделки всяческих иных представлений, и картины, накрученные по самым популярным или классическим пьесам.

В свою очередь, пользуясь правами новичка, телевидение без малейшего колебания эксплуатирует все, что попадается ему под руки, но ежедневные, самые бесхитростные передачи оно прежде всего стремится «оживить» действием, расписать на диалог, снабдить мизансценами, иными словами, украсить каждую минуту телевремени тем же театральным багажом.

Передачи, постановки, отрывки, экранизации…

Во всю свою историю люди не смотрели столько всевозможных представлений, не проводили так много времени в обществе всяческих лицедеев, как теперь. В этом зрелищном раю и в самом деле вроде бы уже незачем ходить в театр, как незачем ехать тысячи километров к горному источнику, если вода его в разноцветных бутылках, графинах и бочках, подслащенная, подкрашенная и подгазированная, продается на каждом углу, да еще, подобно каналам телевидения, течет прямо к столу жаждущих. Эта распродажа в розницу: мелькание актеров,

фрагментов, приемов, – конечно, не могла не отразиться на судьбе театра, на его положении в обществе, на его доходах, на его завидной роли властителя дум и сердец.

Требования зрителя, его осведомленность, вкус и знания стали губительными для множества случайных постановок, на которых прежде годами держались самые разношерстные труппы. Погибла и когда-то спасительная для антрепренеров целина провинции.

Теперь действительно нигде просто так не соберешь публику, и мало кто ходит в театр от нечего делать или ради того, чтобы как-то убить вечер.

Заставить людей остановиться, украсить их время, забитое кинематографом, телевидением и всяческими состязаниями, может только что-то особенное, неповторимое.

И вот самое любопытное как раз заключается в том, что именно теперь, имея в виду все соседствующее с театром, можно с большей чем когда-нибудь уверенностью говорить о живучести, о своеобразии, о волшебстве театрального дела.

Кажется, соседи растащили и использовали все решительно: и приемы игры, и актеров, и принципы сценической условности, и даже все закулисные эффекты. Осталось одно, вроде бы и не столь важное преимущество – живое общение актера и зрителя.

Пусть в театре исполнитель не так хорош и не так выгодно освещен и показан, как это можно в кино или на телевидении, но он живой. Он играет не когда-то или где-то, а сию секунду, тут, на сцене, перед реальными зрителями.

С какой бы стороны я ни пытался представлять себе будущий театр и что бы ни вспоминал из того, что сам видел, – все невольно приходит к ощущению непосредственной живой встречи людей, где всякая мелочь приобретает значение и особый смысл. Без этого нет игры, нет изюминки, даже в воспоминаниях. Ни телефонный разговор, ни прямая телевизионная трансляция не способны заменить людям радости простого свидания.

Театр, каким бы ни было его устройство, – это всегда свидание, всегда тепло живого общения. Душа театра является лишь в процессе самого спектакля. Ежедневно рождаясь от соприкосновения человеческих сердец, она, скорее всего, есть часть нашей собственной натуры. Потому, несмотря на все случившиеся изменения в формах драматургии, в стиле исполнения, в самом решении современных тем, театр остался частью естественного живого мира. Родившись когда-то из органической потребности человеческой души, из стремления людей к единению, к состраданию, или, как мы говорим теперь, сопереживанию, наконец, из тяги к сопричастности чуду, к

мгновению преображения, или, как теперь говорят, к игре, он и ныне не утерял старинного секрета прямой непосредственной связи с людьми. По-прежнему ежевечерне, ежеминутно зрители «делают спектакль» или, во всяком случае, настойчиво влияют на его ход.

Совсем разные отчужденные в быту люди тончайшим образом реагируют на едва уловимые движения души актера, точно угадывая самые сложные психологические повороты. Так возникает то, что мы называем единым дыханием зала, то, что объединяет незнакомых, случайно собравшихся зрителей. В свою очередь это дыхание как волна подхватывает актера, поднимает его, сообщая его собственному внутреннему движению гигантскую дополнительную силу. Актер, по-настоящему связанный с залом, иногда совершает почти невероятное. Точно полинезиец на доске он движется только благодаря этим живым, идущим из зала волнам.

В конечном счете, степень успеха есть мера сближения исполнителя с каждым сидящим в зале человеком. Чем больше точек прямого соприкосновения эмоций, тем глубже и ярче впечатление, полученное на спектакле.

И точно так же, как чувства, рожденные от соприкосновения с живой природой, не могут быть вызваны или в точности повторены механическим способом воспроизведения, так и то, что возникает на сцене театра, невозможно подменить ничем другим.

Ни телевизионные, ни стереоскопические, ни ароматические экраны никогда не смогут похитить у театра этой конечной естественной тайны.

Есть десятки научных и даже мистических объяснений этому явлению. Говорят, что секрет во взаимной заражаемости зрителей, говорят, что залом правит гипноз и многое тому подобное, но никто не отрицает появления этой силы. Да и как отрицать, когда ежедневно на наших глазах она безотказно действует и захватывает людей.

На памяти одного поколения, пока кино и так и этак совершенствовалось, видоизменялось, приспосабливалось, цирк преспокойно продолжал работать изо дня в день, заколдовывая публику старинными как мир номерами. Эти номера снимали на пленку. Но, глядя на экране сцену Карандаша с водой, в лучшем случае можно только вспомнить, как весело, остроумно шел этот номер, как тепло было на душе тогда, когда ты, сидя в цирке, наблюдал за движениями артиста.

По той же причине ломится зал Консерватории, живым звучанием и одним присутствием артиста преодолевая и паутину

трансляции, и миллионы долгоиграющих пластинок, и транзисторные ящики, и сверхмощные динамики, и магнитофоны всех марок и систем.

Точно так же, будучи живым исполнителем, настоящий театр не только, точнее, не столько объединяет элементы всего, что составляет спектакль, как в зависимости от множества условий, и прежде всего условий, диктуемых зрительным залом, тут же сочиняет, импровизирует, творит нечто совершенно неповторимое, невозможное ни при каких иных обстоятельствах.

Окончательный вариант сегодняшнего представления зависит и от физиономии артиста, и от его настроения, и от того, где и как смеются в этот вечер зрители, и от того, сколько их в зале, и от того, какая погода и какие новости у всех на уме. В этом смысле театр всегда самый современный, самый контактный вид искусства.

Вот почему, в моем представлении, говорить о театре значит рассказывать о живых ощущениях, о подлинных чувствах, о конкретных мгновениях.

Это значит, говорить о времени с точностью до минуты и не вообще, а только применительно к людям и их неповторимым особенностям.

1969 г.

Детство

…Последний год жизни. Николая Баталова. Лето на даче в Снегирях…

…Ахматова, которая много лет дружила с матерью Алеши, открыла ему удивительные страницы русской классики, научила его любить, чувствовать слово…

О детстве Баталов писать не стал. Полагаю, из скромности: «Есть ведь „Детство Багрова внука“. Потом Толстой один и другой писали о нежном возрасте. Куда мне». Тогда просила хотя бы рассказать поподробнее. «Нет уж, – сказал Баталов, – на сферу комментатора я не посягаю. Занимайтесь изысканиями». Пришлось заняться.

Алексей Владимирович Баталов родился в 1928 году во Владимире. Родители Нина Антоновна Ольшевская и Владимир Петрович Баталов были актерами Художественного театра. Любопытный факт. В канун своего сорокалетия Баталов получил письмо от акушерки, которая помогала ему появиться на свет.

Младенец, оказывается, был очень горласт. «Артиста принимаете», – пророчески произнесла одна из медсестер.

А потом еще выяснилось, что будущий любимец публики родился под созвездием Скорпиона. На астрологии я споткнулась. Чем же Скорпион примечателен? Вроде сам себя жалит? Может быть, по гороскопу, это означает страсть к самокопанию и самоанализу. Если так, то древние чернокнижники не ошиблись. Баталов почти всегда неудовлетворен своей работой. После каждой съемки ему чудится, что можно было сыграть лучше, мизансцена выбрана неудачно, что свет поставлен не совсем правильно, что грим чуточку неточен, и так далее…

Но гороскопы устарели. Современные психологи сказали бы, что в натуре Баталова преобладает первая сигнальная система – главенствует эмоциональное, образное мышление. Ярко выраженная склонность ко всяким художествам и к актерству в том числе.

А как объяснить его страсть к машине? Мне кажется, если бы автомобиль не выдумали ранее, его изобрел бы Баталов. Он может часами валяться под машиной, прикручивая какой-нибудь винтик. Еще неизвестно, что доставляет ему большее удовольствие – сидеть за рулем или сниматься в кино? В одном шутливом интервью Баталов сказал, что если бы не был актером, то хотел бы работать шофером у художника Медведева. Все считали, что популярный артист иронизирует, а на самом деле Баталов мечтал стать если не шофером, то конструктором автомашин.

Значит, ему свойственны и конкретность мышления и склонность к точным наукам.

Судя по воспоминаниям (и прежде всего его отчима Виктора Ефимовича Ардова), Алеша в детстве был резв, изобретателен, воспримчив – словом, «талантливый» нормальный ребенок. В четырехлетнем возрасте пел с няней песни и плясал. Играл в индейцев. Талантливо изобразил кота в домашнем спектакле. Этим, по всей вероятности, обозначилось первое увлечение – театр.

Почему-то ранние годы у актеров' очень схожи. Быть может, потому, что лицедейство сообща свойственно детскому возрасту. Только не все, к счастью, выбирают затем сцену. Ну вот и Алеша любил в детстве «представлять», играть в кукольный театр, подражать увиденному на сцепе, так оіce как его великие предшественники. Смените только имена артистов и название пьес Ну, скажем, і *«Жизнь игрока» замените на «Дни Турбиных». Вместо Давыдова, Варламова поставьте имя Качалова.*

Качалов был для Алеши не только богом на сцене, но и просто

«дядей Васей», который жил с ним на одной лестничной площадке и снисходительно относился к его шалостям. С малых лет Московский Художественный театр для Баталова был родным домом в буквальном смысле этого слова. Для него не существовало «загадочного мира кулис». Он знал цену каждому чуду, каждому удивительному превращению. Но от этого чудо не переставало быть чудом.

Он знал еще и другое – пот, кровь, мозолистые руки театра, знал, что такое актерские будни. А праздники? Они порой оплачивались ююзнью. Так высока была цена истинного актерского счастья.

Хотя бы блистательная и горестно короткая жизнь в искусстве его дяди Николая Баталова. Один из талантливейших молодых артистов МХАТ, его гордость и надежда. Популярнейший киноактер своего времени. Каждый фильм с его участием – событие. Но здоровье не выдержало такого напряжения. В тридцать семь лет Николая Баталова не стало. Конечно, обо всем этом Алеша узнал позже. В памяти остался последний год жизни Николая Баталова. Он уже не мог ходить, его возили на каталке. Кругом доктора, родные, близкие. Это было летом на даче, в Снегирях.

А сколько сломанных человеческих судеб! Сколько неоправданных надежд, несостоявшихся актерских биографий! Все это для Алеши не тайна, ему прекрасно известны трудные будни сцены. И все-таки он выбирает театр. Абсолютно трезво, разумно, не строя никаких иллюзий. Он не мыслил для себя другой жизни. Любая профессия в театре почетна – от рабочего сцены до режиссера. Он готов был стать подручным, подмастерьем. Так, в Бугульме, куда Алеша попал в годы войны, он был рабочим сцены, бутафором – из простых канцелярских стульев мастерил кресла в стиле «ампир» и тому подобное. Рисовал декорации на мешковине. А в счастливые дни выходил на сцену с двумя репликами.

Кроме театра был еще дом. Дом, затерянный во дворах Замоскворечья, где прошло отрочество Алексея. Это – большая квартира, не потому, что там много комнат, а потому, что в ней могло уместиться сколько угодно народу. Приезжали какие-то люди, останавливались, жили подолгу. И никто не чувствовал себя лишним, незваным гостем. Здесь одновременно царила свобода и деликатность. Умные, серьезные разговоры и веселые розыгрыши. Каждый, кто приходил сюда на Ордынку, чувствовал себя легко, непринужденно. Будь то Анна Андреевна Ахматова, Юрий Карлович Олеша или никому не известный студент. Вечно кто-то ночевал, кого-то кормили, кого-то устраивали на работу.

Сам быт был здесь одухотворен. Вещи были как-то

незаметны, они знали свое место и воспринимались как предметы необходимые, но отнюдь не ценные. Прекрасные нравственные правила русской интеллигенции были каждодневной нормой поведения.

И все это впитывал с юных лет Алеша Баталов. Юноша из интеллигентной семьи. Таким мы его увидим через несколько лет в фильме «Летят оюуравли».

И вдруг война, которая смела привычный уклад жизни. В тринадцать лет Алеша стал уже старшим мужчиной в семье. Годы эвакуации, голод, холод, тревожные вести с фронта. Мальчишки становились рано взрослыми. Серьезнее, пристальнее смотрели на все, что происходит вокруг. Так Баталов вспоминает особенности спектакля, что шел в день объявления войны. Думаю, что в мирные дни у подростка не было бы такого обостренного восприятия происходящего на сцене, которое через много лет актер осмыслил следующим образом: «Мне вспоминается первый день войны. В тот вечер шли те спектакли, которые были объявлены еще в мирное время. Я был на одном из них. Удивительное дело, я не узнал спектакля, хотя видел его и прежде. Актеры говорили те же слова, жили в тех же мизансценах. Но тональность спектакля была иная, смысловые акценты изменились. Война внесла свои коррективы. Актер, подобно солдату переднего края, остается один на один со зрителем. Именно ему дано выразить силу сегодняшних страстей, высоту сегодняшней мысли».

Окончена школа. В 1946 году поданы документы в Студию Художественного театра.

Но пусть о людях, которые помогли ему стать актером, о «своем театре» Алексей Баталов скажет сам.

Театр, которого нет

…Без Степана Валдаева кулисы моего несуществующего театра казались бы пустыми…

…В наш трезвый, суровый век Владимир Попов казался чудаковатым фанатиком…

…Гавриил Водяницкий суфлировал величайшим русским актерам…

…Тогда я работал в городском театре Бугульмы…

Каждый прикоснувшийся к театру человек навсегда обретает свой особый образ театра.

Образов этих бесчисленное множество, и любой из них неоспорим, как сам строй души, настроение пли характер человека, его сочинившего.

Для одного театр это полумрак кулис с мелькающими маскарадными фигурами, для другого – бушующая рукоплесканиями золотая чаша зрительного зала, кому-то представляется прокуренный закуток с зеркалом и развешанными по стонам костюмами, а греческому актеру, наверное, снился белый камень залитого солнцем амфитеатра…

Невозможно перечислить даже сотую долю всех вариантов, так как каждый из них не только банальный зрительный образ, но прежде всего клубок ощущений и воспоминаний, самых неожиданных и противоречивых.

К счастью, тут нет никаких приоритетов, морок и преимуществ, каждый имеет право на «свой театр» независимо от того, каким образом сложилась его судьба.

Как всякое подлинное чувство, ощущение театра, преданность и любовь к нему никак не зависят от званий, блистательных успехов или удобства закулисных помещений.

Вот и у меня есть свой собственный, никому не обязательный и ни для кого не новый театр. Он сложился сам, без всяких усилий с моей стороны и особенно укрепился с той поры, когда я стал систематически сниматься в кино.

Позиция наблюдателя обострила ощущения, заставив лелеять и беречь в памяти то, что для человека, ежедневно выходящего на сцену, вряд ли имело бы значение.

Так или иначе, но теперь я все равно ничего не могу изменить в нем, даже в угоду самому себе.

Он состоит из запахов, полос света, звуков, лиц, реплик, шершавых крашеных тряпок, точно так же, как и всякий действительно существующий, но притом никоим образом не вмещается ни в какое-то одно здание, ни в форму самого потрясающего спектакля, ни в список самой большой и роскошной труппы мира.

Он хранится внутри меня со всеми несовместимыми образами живых и умерших актеров, с самодельным занавесом и задниками великих итальянских художников одновременно. В нем совершенно просто уживаются впечатления детства и легенды о былых спектаклях, собственные ощущения и факты чужих биографий. Но, пожалуй, самое замечательное и важное, что в этом театре нет никакого разделения между значительными и мелкими деяниями, между ведущими и незаметными фигурами.

Все рыцари одного ордена и каждый по-своему Дон Кихот, одержимый благороднейшими стремлениями, до конца верный своему назначению.

При внимательном рассмотрении и теперь в любой реальной труппе вы отыщете тех бескорыстных рыцарей и подвижников, которые вопреки всему свято хранят все лучшее, что накоплено веками представлений, что составляет душу театра. Ими не обязательно окажутся директор, главный режиссер или первый любовник с персональной ставкой, иногда атмосфера творчества, традиции и «тайны» успеха хранятся в тесной каморке старого

реквизитора или в будке суфлера. Многие из этих людей незаметны даже на юбилеях. Об их истинном значении знают лишь посвященные. Но в воображаемом собрании тех, кто составляет идеальный театр, они сразу занимают настоящее, никак не стесненное штатным расписанием место.

Кирпич

Я даже не всегда могу вспомнить облик этого старого портного. В реальной жизни я видел его несколько раз, когда был совсем маленьким и не очень-то понимал, кто он; просто седой дядя с огромным угольным утюгом. Только много лет спустя, по рассказам актеров, сложился его теперешний образ, без Степана Евгеньевича Валдаева кулисы моего несуществующего театра казались бы пустыми и ненастоящими.

Мхатовцы говорят, что никто, кроме этого портного, не смел обратиться к Станиславскому на «ты» (да еще с каким-нибудь замечанием по поводу его поведения на сцене).

Я далек от восхваления панибратства и лицемерной близости сослуживцев, но мне кажется, эти два честнейших старика так относились к своему делу, а в конце концов к театру, что им между собою было и в самом деле совершенно неважно выяснять, какие чины они носят.

Но и без короткого знакомства со Станиславским этот портной навсегда остался бы героем закулисных историй и важнейшим лицом моего фантастического предприятия.

Театр собирался на гастроли за границу. По понятным причинам сборы проходили особенно торжественно, взволнованно и строго. Важность поездки ощущалась во всем.

По сто раз проверялось все, что нужно и не нужно взять. На деревянных ящиках с театральным скарбом красовалась почти фантастическая надпись: «Москва – Париж». И вдруг очередная проверка одного из сундуков обнаружила вопиющий факт, предмет, бросающий тень на добросовестность всех руководителей укладки и погрузки.

Среди вещей, идущих пассажирской скоростью, издевательски красовался завернутый в газетку тяжеленный шершавый строительный кирпич! Мало того, кирпич лежал среди аккуратнейшим образом уложенных и отутюженных костюмов ведущих артистов.

Розыск был недолгим. Вещи принадлежали костюмерному цеху, да и виновник не считал нужным замотать следы или скрывать свое лицо.

– Положите-ка кирпичик на место, – невозмутимо сказал он разъяренным контролерам. Вы уже догадались, что это и был тот самый портной.

– Да вы понимаете?! Понимаете, куда тащите свой грязный кирпич?!

– Куда? Ну?

– Это же Париж! Понимаешь? *Париж!*

– А ну и что ж Париж? Утюг-то я куда ставить буду? – спросил портной у опешивших начальников.

Не знаю, доехал ли этот кирпич до Парижа, но знаю, что он лежит в самом основании моего тайного театра.

Волшебный хлам

Среди целого мира закулисных помещений с его построй теснотой, запахами помады, клея, пыльных тряпок и только что отутюженных костюмов для меня священным и таинственным всегда было и остается то место, где хранятся декорации.

На свете нет ничего сценичнее, чем декорации. Даже самые плохие, они больше говорят о театре, чем все здания и зрительные залы, вместе взятые.

Когда на улице строгого охваченного деловой суетой города вдруг появляется неуклюжий, заваленный под самые троллейбусные провода грузовик с декорациями, редкий гражданин не взглянет на это чудище. Разноцветный, ощетинившийся острыми углами хлам так и режет глаза, одним своим присутствием, шокируя трезвую серьезность серой благопристойной улицы. Да не только улицы. Сваленные около клуба, они всё равно остаются «марсианами». Декорации несовместимы ни с чем, кроме игры, для которой они предназначены, они плоть от плоти театра.

Веками они срастались с ним, воплощая его наивную мудрость и чистоту. Независимо от стилей, уклонов и моды они всегда служили только зрелищу, празднику и вдохновению. Все это по-своему отразилось в декорациях и ясно читается даже тогда, когда они не «у дел».

То ли потому, что в самом раннем детстве, живя с родителями во дворе Московского Художественного театра, я целые дни крутился среди склада декораций, то ли оттого, что потом строил и расписывал их своими руками, но в моем воображаемом театре они наделены почти теми же чертами, что и люди, появляющиеся на сцене. Они бывают мудрые и глупые, вдохновенные и тупые, обаятельные и бездарные. С ними связано

и первое представление о театре, и первая трудовая получка, и первый восторг «заработанных» на сцене аплодисментов, да и саму сцену я впервые увидел именно через те задние ворота, где проносили во двор декорации.

Но не стоило бы погружаться в эти мемуарно-лирические воспоминания, если бы и сегодняшнее мое представление о театральной условности полностью не совпадало с теми простыми ощущениями, которые возникли еще в детстве. И теперь, как только случается оказаться в кругу декораций, я невольно попадаю в плен все той же таинственной силы этих гигантских несуразных игрушек.

Тесно составленные где-нибудь в глубине, позади сцены, они как призраки возвышаются в синеватом сумраке тусклой «дежурной» лампочки. В угаре идущего спектакля, когда все подчинено тому, что происходит на сверкающих огнями подмостках, в этом дальнем углу кажется особенно тихо и темно.

Только во время перестановки картин здесь на секунду появятся рабочие, втолкнут, не глядя, еще какую-нибудь громадину и тотчас исчезнут, будто то, что они принесли, больше никогда никому не пригодится.

Повернутые шершавой изнанкой, лишенные драпировок и света рампы, декорации составляют свой особенный мир. Это на первый взгляд бессмысленное нагромождение несовместимых обломков в действительности оказывается удивительно гармоничным, полным смысла и значения собранием.

В какой бы стране, в какой бы чужой театр вы ни забрели, с современным или старинным залом, с большой или маленькой сценой, стоит заезжему артисту оказаться посреди декораций, как сейчас же он почувствует себя в знакомом, привычном кругу.

При любой комбинации деталей тут он оказывается всегда на одном и том же перекрестке, на пересечении фантазии и жизни, где все подчиняется только вечным законам театра.

Стены, которые ничто не ограждают, лестницы, которые никуда не ведут, двери, которые ничего не запирают, – все это столько же слепки с реальности, сколько творение чистой поэзии и воображения. Потому-то так просто и легко здесь соприкасаются стили, формы и времена. Не разделенные ни авторами, ни рамками спектаклей, ни приемами исполнения, эти грубо размалеванные холсты и палки равно причастны всему, что было от первого до сегодняшнего представления.

Испокон века в этот тихий закоулок кулис приходят актеры, чтобы в последние секунды перед появлением на сцене пробормотать себе под нос какие-то «таинственные» слова.

Здесь, забившись в угол, еще не соображая, что произошло,

дебютантка ждет первого взрыва аплодисментов, и тут, уткнувшись лицом в щель между щитами, плакал старый комик, герой чаплиновских «Огней рампы»…

Но если даже отбросить романтические фантазии и отобрать у этих наивных конструкций и душу и историю, а аромат кулис превратить в гнилой запах пропитанных клеевой краской тряпок, и тогда в них все-таки останется то главное, что составляет тайну театра и одинаково относится ко всему появляющемуся на сцене, будь то лестница, драпировка, бутафория или сам актер.

В отличие от любой музейной коллекции, где каждая подлинная штучка лежит под своим стеклышком, нагромождение декораций всегда есть собрание живых вещей. Живых потому, что тут всякий обломок и всякая рвань таят в себе возможность преображения.

И будь они настоящим мрамором, парчой или золотом, они бы ничего не выиграли, а только потеряли, так как утратили бы это главное, бесценное свое качество.

Вот эта возможность, радость, наконец, непременность превращения всего, что связано с театром, и составляет его чарующую, волшебную силу, которая приковывает к сцене не только актеров, но и тех, кто никогда не появляется перед публикой.

Невидимая роль

«Выстрел за сценой». Сколько превеселых закулисных историй связано с этой безвредной пальбой. То не вовремя бухнули и актер упал, не досказав стих, то в потемках угодили доской кому-то по ноге и вместо выстрела зрители услышали душераздирающий вопль, то пропустили реплику и злодей убежал за кулисы живым.

Кажется, ну что может быть обиднее и прозаичнее, чем, считаясь участником спектакля, даже не появиться на сцене, а просто без фрака и пудры на лице стоять где-то в темном углу около старых железок и изображать дождь, ветер, пальбу и все тому подобное, что требуется по ходу действия.

Всегда и везде шумы были унылой, уж во всяком случае, малохудожественной обязанностью «низших чинов».

Но так уже сам по себе устроен театр, что в нем даже скромное дело в какой-то момент оказывается настоящим творческим занятием, а человек, посвятивший себя этому делу, становится одним из тех волшебников, которые причастны к сценической магии:

Настало время, и появился чудак, талант и увлеченность которого, перешагнув обычные нормы, оживили эти грубые деревяшки, свистелки и колотушки. Точно так же как тряпки под рукой живописца превращаются на сцене в одухотворенные детали фантастического мира, «шумы» стали художественной частью сценического создания.

Еще в пору, когда на московских улицах грохотал булыжник, а машины заставляли прохожих поворачивать голову, странный молодой человек с бантиком, к великому изумлению извозчиков, разглядывал копыта запряженных в экипажи лошадей; он шарил по крышам и чердакам; он бродил, как шпион, по железнодорожным путям, подслушивая перестук колес и грохот сцепки.

Вой ветра в печной трубе потребовал от него создания сложного музыкального инструмента. Шлепанье капель по крыше, шелест листьев, выстрел, пыхтение паровоза – все это после бесконечных экспериментов заключалось в специальные большие или маленькие приборы, сконструированные им из тщательно подобранных материалов.

Разные породы дерева, кожа, металл, холсты, стекло, войлок – все было испытано, всему найдено свое применение. Потом потребовались специальные шумовые репетиции, на которых исполнители отрабатывали последовательность и характер звучания каждого участвующего в ансамбле прибора.

В «Трех сестрах», по пьесе, требуется самый обычный театральный выстрел. Дуэль происходит за кулисами, и потому, казалось бы, можно просто в положенное время сделать «бабах!!!».

Так оно и было в сотнях разных спектаклей: помощник изо всех сил шлепал доской по полу, и все принимали это как должную театральную условность, обозначающую неизбежный выстрел.

…И вот Тузенбах – Хмелев ушел по аллее в глубину сцены. Он скрылся за длинным рядом высоких голых стволов, оставив в зале такое ясное ощущение тревоги, такое определенное предчувствие беды, что зрители, продолжая следить за действием, невольно вслушивались в каждый долетающий из глубины кулис шорох. Где-то вдали раздался выстрел. Но как не похож он на те сценические эффекты, с которыми, казалось, уже навсегда сроднился театр.

Этот выстрел составлен из целой гаммы звуков, придающих ему объем, временную протяженность и необычайную эмоциональность.

Он окрашен живой интонацией человеческого голоса, в

которой слышится тоска и безнадежная пустота. Постепенно замирающее эхо летит с одной стороны сцены в другую, гулко отдаваясь в осеннем лесу, как крик отчаяния.

Еще несколько мгновений притихший зал следит за его далеким отзвуком.

Совершенно неожиданная для публики, точно найденная окраска делает этот шумовой момент настоящей авторской репликой, произнесенной именно так, как того требует напряженный до предела ход событий.

Мне кажется, что никакие радиоустановки с самыми подлинными записями не способны изобразить такой выстрел именно потому, что он был не натуральный, а художественный, рожденный не простым взрывом пороха, а творческой фантазией человека.

Теперь имя Владимира Попова, народного артиста, корифея МХАТ, знают и зрители, и читатели, и работники самых далеких театров. Его инструменты служат на сотнях представлений, используются на радио и в кино.

Конечно, теперь, во времена дьявольских машин и изобретений, самодельные инструменты и приборы Попова не такое уж потрясающее чудо техники, по им не надо быть таковым, они наивны, как волшебная палочка, и именно потому насквозь театральны. Они нуждаются в умелом творческом обращении, без которого не могут быть точно вплетены в ход спектакля. Такие шумы не просто иллюстрация к действию, а своеобразный камертон всей сценической жизни.

Дождь уныло, бесконечно шлепающий по крыше в финале «Дяди Вани», ветер, завывающий в печной трубе, с которого начинается спектакль «Три сестры», выстрел – все это подлинные сценические творения, частицы былого новаторства, откровений – того, что составило славу молодого Художественного театра.

Я поступил в МХАТ, когда те, кого называли «стариками», еще играли свои последние спектакли, а шумовые репетиции Владимир Попов проводил сам.

Всегда доброжелательный, терпеливый, влюбленный в свое дело и даже в стены этого театра, он чем-то напоминал доброго домового. Да и приборы его скорее похожи на реквизит лешего, чем на атрибуты артиста академического театра.

Сходство это особенно проступало, когда он лазил в трюме под сценой или пробирался в темных углах кулис. Во всех этих заваленных откосами и конструкциями лабиринтах Попов ориентировался, как в собственной квартире. Бесшумно и легко двигаясь среди всяких безжалостных углов и перекладин, он шепотом или прикосновением руки ласково предупреждал тебя о

каждой притаившейся в потемках опасности.

Наконец мы располагались в пыльном полумраке трюма. Он занимал свое дирижерское место, осторожно, как скрипку, брал один из шумовых инструментов и с каким-то торжественным волнением прислушивался к тому, что происходило над нашими головами, там, на сцене…

Но вот мигала вымазанная краской сигнальная лампочка, и мы начинали свою шаманскую музыку.

Едва различимый, точно привидение, он дирижировал нами, с такой серьезностью и чуткостью показывая вступление ударов, скрипа или воя «ветра», что и впрямь я начинал чувствовать себя исполнителем, участником спектакля, солистом.

В наш трезвый, суровый век Попов, со своей верой и преданностью сцене, казался чудаковатым фанатиком. Но были в его убежденности и ясности какие-то важнейшие, особенно мхатовские черты.

Ни рассказы о том, что «на шумах» в свое время стояли Москвин, а то и Станиславский, ни лекции о методе и устройстве Художественного театра не могли так убедительно и просто выразить секрет золотой поры МХАТ, как одна живая судьба и сама фигура этого человека с аккуратно завязанным улыбающимся бантиком.

Апельсин

На всю жизнь запомнил я то необъяснимое чувство восторга и страха одновременно, которое охватило все мое существо, когда открылся апельсин…

Мне было пятнадцать лет, я числился учеником и работал в городском театре Бугульмы, куда приехал с мамой и двумя младшими братьями в 1942 году.

Так уж вышло, что все первые, самые яркие и верные впечатления о театре мне подарили эти полные лишений и горя военные годы…

Именно там, в Бугульме, мне посчастливилось впервые присутствовать при рождении настоящего театра и с первого дня прикасаться своими руками ко всему, что было связано с этим делом.

Даже первое собрание труппы, составившейся из эвакуированных, как и моя мать, артистов, происходило в нашей комнатушке. Собрание было таинственно и напоминало сходку подпольщиков. В керосиновой лампе без стекла, подрагивая и коптя, горел фитилек… Все говорили сдавленными голосами, так

как мои братья и хозяева уже спали.

Мать и профессор Бекман-Щербина сидели на табуретках, остальные точно по жердочкам расселись по краям наших кроватей. Я уснул, не подозревая, что в ту ночь среди актеров была и моя судьба…

Вскоре под руководством заведующего постановочной частью, соединявшего в своем единственном лице всех необходимых сцене людей, я сколачивал первые декорации, состоящие из ширм, обтянутых мешками с мясокомбината.

В день первого представления я топил печи в зрительном зале, расставлял лавки, заправлял керосином лампы и давал первый звонок, изо всех сил тряся обеими руками ржавый колокольчик.

Быстро и совсем незаметно для меня это случайное собрание голодных людей превратилось в самый настоящий театр. Появились афиши, билетеры, занавес, декорации и репертуар, в котором значились и «Последняя жертва», и «Русские люди», и музыкальные водевили.

Днем специально для детей давали сказку «Три апельсина».

Ай, как я любил эти дневные представления, эту публику. Нигде и никогда в мире потом я не чувствовал себя таким взрослым и нужным человеком, как тогда, когда, проходя через набитое ребятами фойе, я хозяйским жестом отворял служебную дверцу кулис и скрывался, именно скрывался за ней, ощущая всей кожей спины горящие завистливые взоры своих сверстников.

Мать долгое время не выпускала меня на сцену даже в качестве статиста. Я был рабочим, бутафором, декоратором и всем чем придется, но за кулисами… Моими партнерами всегда оставались только деревяшки да холсты.

В «Трех апельсинах» был такой потрясающей силы момент, когда заколдованная героиня, наконец освобожденная героем, является перед зрителями. При этом она должна была выходить из разрубленного апельсина…

Огромный фанерный апельсин стоял в глубине, у задней кулисы, за ним, скорчившись, пряталась актриса, а в момент открытия кто-то должен был перехватить распахнутые половинки, иначе ни выпустить героиню, ни удержать эту штуку от падения было невозможно. На репетициях я приспособился, лежа на сцене, просовывать руки под задником так, что, ухватившись за рейки, мог точно открыть и держать апельсин, оставаясь невидимым.

На премьере спектакль шел, как говорится, «под стон». В нашем театре это был первый настоящий детский спектакль. Впервые зал до отказа заполнили ребята.

Началась картина с апельсином. Я занял свое место за

задником. Теперь, прижавшись щекой к полу, одним глазом я мог подсматривать снизу за тем, что происходит на сцене… Видны только ноги артистов да черный провал зрительного зала…

Десятки раз на репетиции я точно так смотрел из-под задника, спокойно дожидаясь своей реплики, а тут, как только я увидел зал, меня вдруг охватило страшное волнение… Я почувствовал, что темнота – это люди, лица и глаза, все до единого обращенные в мою сторону…

Они не знают, что апельсин – это я, для них меня нет, есть только этот рыжий шар, от которого все они ждут чего-то невероятного, и совершить это должен и могу только я.

Когда много лет спустя я впервые услыхал строки Пастернака:

> «На меня наставлен сумрак ночи,
> Тысячи биноклей на оси», —

первое, что ударило мне в голову ярко, как вспышка, было именно то видение ног и черноты зала, которое поразило меня на первом представлении «Трех апельсинов» в Бугульме.

За время репетиций я невольно выучил наизусть весь текст этой картины и запомнил все мельчайшие подробности любой мизансцены. На спектакле вроде бы ничего и не изменилось, но каждая произнесенная актерами реплика вдруг приобрела для меня совершенно иное значение. Я как будто сам говорил эти слова и проигрывал все, что надлежало переживать исполнителям.

Казалось, что теперь на сцене все происходит взаправду, и я, хотя и знаю наперед ход событий, почему-то всем существом стремлюсь помочь героям.

Но вот последний шанс, последнее усилие, теперь нужно только разрубить апельсин…

Через щелку я вижу, как ноги принца повернулись в мою сторону.

Я вцепился в деревянные рейки мокрыми от напряжения руками. От страха я совершенно забыл, что кроме меня и деревяшки еще есть актриса, которая, согнувшись в три погибели, точно так же, как я, прячется от публики.

Герой медленно приближался к апельсину. Казалось, что пальцами я ощущаю поток внимания, который уперся и давит в мой фанерный щит.

Реплика. Удар деревянной шпаги. Я открываю створки. Секунду-две в зале тишина – и вдруг овация… Грохот, крики…

Я понимаю, что это аплодисменты и визг по случаю

появления героини, я понимаю, что все уже случилось и роль моя кончена, но чувства живут отдельно, и сердце прыгает, и я задыхаюсь от радости, потому что я сопричастен случившемуся. Все мое существо, все мои нервы, вопреки рассудку, жадно ловят этот ликующий треск зала, все без остатка отдавая мне одному. И кажется, без меня она бы никогда не была освобождена и не было бы всего, что случилось.

Это и были те первые аплодисменты, которые в душе я и сегодня считаю своими.

1971 г.

Студия

…В конце второго курса он сыграл в водевиле «Беда от нежного сердца». Но в душе-то мнил себя актером, созданным для амплуа героя-любовника…

Путь в театр был для Баталова предопределен. Путь в Московский Художественный театр, в Школу-студию имени Вл. И. Немировича-Данченко. Алеша выучил басню, стихи, прозаический отрывок – словом, все, что требовалось для поступления в театральную студию. Первую оценку его дарованию дал Юрий Александрович Завадский, главный режиссер Театра имени Моссовета. Еще до экзаменов, в приватном порядке, он должен был решить, стоит ли мальчику заниматься актерством. Стоит, способности есть, путь на сцену ему не заказан – таков был приговор маститого режиссера.

Действительно, экзамены в студию были сданы блестяще – как специальные, так и общеобразовательные. Алексей Баталов попал на курс Виктора Яковлевича Станицына, который доводился ему дядей. Надо сказать, что родственные связи не облегчали ему жизнь, а наоборот – осложняли. Он не мог рассчитывать на снисхождение. Каждое лыко ставили ему в строку.

Да и вообще учиться было трудно. Мхатовская студия походила на респектабельный колледж. На курсе было всего

двенадцать студентов, а обучали их восемнадцать педагогов. Занятия начинались в девять часов утра и часто затягивались до полуночи. Не знаю, как в эти голодные послевоенные годы ребята выдерживали такой напряженный ритм жизни. Ведь кроме специальных предметов: актерского мастерства, техники речи, движения, танца и так далее – студентам приходилось осваивать общеобразовательные дисциплины.

Уже в студенческие годы, постигая азы «системы» Станиславского, Алексей Баталов стал интересоваться режиссурой. Первые опыты – этюды на вольную тему. Он придумывал их множество – для себя и своих однокурсников. И не только придумывал, но и стремился поставить эти ученические упражнения незатейливее. Затем он был одним из режиссеров студенческого концерта. Успех концерта не принес славы Баталову. Строгие педагоги осудили его за легкомыслие, тяготение к эстрадному жанру.

В студии Баталова считали актером характерным, тяготеющим к комедийности. В конце второго курса он хорошо сыграл в водевиле «Беда от нежного сердца». Но в душе-то Алексей мнил себя актером высокой трагедии, актером, созданным для амплуа героя-любовника. Чтобы разубедить его в этом, Станицын дал сыграть Баталову романтического героя плаща и шпаги в «Двух веронцах». Действительно, провал был полный. И все-таки Баталов уже в те годы мечтал и о царе Федоре, Феде Протасове, Гамлете. Впрочем, об этих ролях мечтали все студийцы.

На дипломном спектакле Алексею не повезло. Он должен был сыграть в «Разломе» сразу две роли: матроса-анархиста и полковника Ярцева. Вопреки строгим студийным правилам ему пришлось «гримировать душу два раза». В «Последних» ему поручили роль Александра, роль драматическую. В этом спектакле увидала Баталова Ольга Леонардовна Книппер-Чехова. Она подошла к отцу дипломанта Владимиру Петровичу Баталову, поцеловала его и сказала: «Твой сын – настоящий мхатовский актер». Если вспомнить роли, сыгранные Баталовым в кино, то можно считать, что предсказание оказалось пророческим. Он и сегодня продолжает оставаться, по сути, мхатовским актером.

Судьба студии, ее жизнь были всегда в центре внимания Художественного театра. Преподавали здесь Нина Николаевна Литовцева, Сергей Капитонович Блинников, Виктор Яковлевич Станицын и другие. На экзаменах, спектаклях студийцев можно было встретить Качалова, Москвина, Тарханова, Хмелева, Топоркова. Баталов учился искусству грима у известного гримера Михаила Григорьевича Фалеева. Пытался постичь секреты прославленного шумовика и прекрасного актера Художественного

театра Владимира Александровича Попова. Диплом Баталову подписала Ольга Леонардовна Книппер-Чехова. Каждый из этих людей оставил свою мету в душе Баталова, помог ему соприкоснуться с тайной таланта, тайной театрального искусства.

Вечный антракт

…Это не персонажи вечерних или дневных представлений, а куски обнаженной жизни самого Бориса Добронравова…

Если послушать будничные закулисные разговоры и окунуться в ежедневные житейские заботы актеров, где один страдает по хорошей роли, другой печется о прибавке, третий клянет режиссуру, четвертый мучается с больными связками, то непонятным и необъяснимым остается самое главное – почему все эти люди, несмотря ни на что, так фанатически, так упрямо посвящают себя театру?

Годы упорного учения, потом ежедневная неприметная работа, томительное ожидание ролей, репетиции, разочарования, бессонные ночи, копания в самом себе. И всю жизнь – премьеры с волнениями и страхами, как на первом школьном экзамене. Ради чего все это? Где оно – «актерское счастье»?

Не то что за кулисами, но и в самых откровенных воспоминаниях великих корифеев сцены с трудом найдешь только слабые отблески тех бесценных минут вдохновения, которые приносили актеру настоящее творческое счастье.

И хотя трудно определить словами цель, смысл, тайну сценического существования, все-таки есть оно – актерское озарение, высшая точка творческого накала.

В конце концов, ради этих неповторимых мгновений и живут настоящие актеры, и ходят в театр зрители, да и вообще существует сцена…

Как это бывает в науке, тут для доказательства есть только какие-то косвенные, побочные данные. Но и по ним можно вполне определенно судить о силе и значении того, что недоступно простому наблюдению.

Молодые люди нового поколения уже никогда не смогут посмотреть, как играл на сцене Борис Георгиевич Добронравов.

Но тысячи еще живых свидетелей по-разному расскажут им, что и ого царь Федор, и дядя Ваня, и Яровой, и Тихон в «Грозе» Островского – все это но персонажи вечерних или дневных представлений, а куски обнаженной личной жизни самого Бориса Добронравова – очень красивого, большого роста человека с замечательными светлыми глазами…

Когда он появлялся на подмостках, казалось, что ты, сидящий в зале, не просто видишь, но каким-то образом еще ощущаешь тончайшие движения его чувств и вот сейчас являешься свидетелем неповторимого творческого преображения. А дома, на даче или за кулисами – те же, как у каждого, бытовые дела, тревоги и заботы…

Добронравов без конца играл в шахматы, сетовал на то, что нет новых ролей, что никак не соберутся поставить «Отелло»…

Позже многие в театре узнали, что Добронравов в течение пяти лет работал над ролью венецианского мавра. В последние годы он даже приглашал партнеров, а раньше тайком репетировал в крайней уборной первого этажа, запершись с Водяницким, старейшим театральным суфлером, в памяти которого хранились многие исполнения знаменитейших трагиков.

Добронравову еще не было и пятидесяти лет, когда выяснилось, что у него очень больное сердце.

Я почему-то уверен, что это не просто случайно привязавшаяся хвороба, а какое-то отражение его работы, его способности сгорать на сцене всякий раз, когда он появлялся перед зрителями. Может быть, я ошибаюсь, но это не так важно…

Через несколько лет болезнь усилилась, и врачи сказали Борису Георгиевичу, что ему лучше не выступать или уж, если он без этого, как говорится, «жить не может», играть очень редко, ну, раз-два в месяц… Понемногу! Тогда-то он и стал готовить для радио Бориса Годунова. Он очень волновался за эту работу и сам собирал своих партнеров для репетиций, а все остальное время вновь и вновь изучал текст.

Но и это не могло заменить ему театра. И он продолжал играть и не «понемногу», а «Царя Федора»! Огромную,

тяжелейшую роль, требующую от актера всех его душевных и физических сил. А Добронравов умел их отдавать, как никто другой, никогда не облегчая себе ни единой задачи.

Для настоящего актера нет старых или очередных спектаклей. Когда вечером открывается занавес, для него уже но имеет никакого значения, давно или недавно сочинен текст пьесы, свежи или потерты декорации. Все отступает перед тем, что началось сегодня, сейчас, в это мгновение, которое никогда больше не повторится, хотя и спектакль, и слова, и мизансцена будут все то же и завтра и через год.

Вот почему, часто достигнув расцвета и высших тайн мастерства, великие гастролеры прошлого останавливались на одной «своей» роли, исполнение которой в течение многих лет и для них и для самой искушенной публики было дороже самых модных премьер.

Это было 27 октября 1949 года. Мы занимались в студии. Через огромное окно нашей аудитории видно было репетиционное помещение МХАТ. В тот вечер в театре шел «Царь Федор».

Я не помню, как именно случилось, что тревога из театра перебросилась к нам… Стало известно, что с Добронравовым плохо. Мы побежали в театр. Была пауза, маленький антракт между шестой и седьмой картинами. В таких маленьких антрактах обычно только немного загораются люстры и зрительный зал остается наполовину погруженным в сумрак. Так было и в тот вечер.

Шестая картина была одна из самых напряженных для актера и одна из самых потрясающих для зрителя. Последние слова, которые произносил Добронравов:

«…я их прощу, пожалуй,
Я их прощу, – а им нужна наука!
Пусть посидят! Пусть ведают, что значит
Нас разлучать! Пусть посидят в тюрьме!»

Он произносил эти слова так, что и участникам спектакля, сотни раз их слышавшим, становилось не по себе. А в зале, когда шел занавес, царила гробовая тишина и только несколько секунд спустя вспыхивали аплодисменты. Так и в тот раз были аплодисменты, и даже потом, когда они стихли, в зале еще царили какая-то торжественность и особое волнение.

Уже давно прошли положенные три минуты паузы и еще много времени, за которое можно было бы поменять какие угодно декорации, а занавес все висел не шевелясь, твердо упираясь в

потухшую рампу. Обычно, когда случаются неполадки и картины подолгу задерживаются, зал «расхолаживается», начинает шуметь, торопить продолжение действия. В тот вечер этого не случилось. Шло время, и чем дальше, тем глуше и мрачнее становился зал, он как бы поблек, утеряв свою обычную праздничность, торжественность, нарядность… Теперь уже никто не сомневался, что случилось несчастье. Но ни один не поднялся со своего места. Занавес дрогнул, и на авансцене появился человек в современном костюме. После долгого молчания он сказал, что ввиду болезни народного артиста Советского Союза Бориса Георгиевича Добронравова спектакль продолжаться не может. Он ушел, а зал продолжал сидеть, и ни один шорох не нарушал тяжелой, щемящей тишины. Зал продолжал сидеть и ждать чего-то. Зрители еще долго были в театре, но Борис Добронравов был мертв. Он лежал в костюме царя Федора на полу, совсем недалеко от двери, ведущей за кулисы, огромный и спокойный…

Живой, он обычно так, лежа навзничь, отдыхал в антрактах…

В этот раз, сказав слова: «Пусть посидят в тюрьме!» – он направился к выходу. Отворил тяжелую, заглушённую войлоком дверь кулис, прислонился к косяку ее и, не сказав ни слова, упал, неловко подвернув руку, украшенную тяжелыми царскими перстнями. Когда стоящие в двух шагах актеры бросились ему на помощь и расстегнули ворот рубахи, он уже не видел и не слышал их.

А дома на столе у Бориса Георгиевича лежал томик Шекспира. Страницы «Отелло» были расчерчены подробными замечаниями артиста. Видно, Добронравов до последнего дня готовился, – но к чему? Он прекрасно понимал, что вряд ли сможет даже отрепетировать такую роль, как Отелло… Ведь и очередного привычного спектакля оказалось довольно, чтобы разорвать сердце.

Публика расходилась медленно, никто не торопил зрителей одеваться. Гардеробщики работали молча. Уже много времени спустя, когда охранник торопливо отворил ворота театра, чтобы выпустить машину «Скорой помощи», на которой увозили Добронравова, вдруг оказалось, что вплотную к воротам молча стоит огромная толпа людей. Машина шла медленно, очень медленно, и многие сняли шапки.

Так и не кончился тот антракт, он все еще длится. Он вечно будет напоминать великого артиста, до последней секунды отдавшего свою жизнь замечательному своему делу.

В тот вечер только один зритель пришел к администратору и попросил вернуть ему деньги за несостоявшееся представление…

1900 г.

Театр

…Актеру нужна сцена вне зависимости от того, служит ли он музе кино или театра…

Актеру нужна сцена вне зависимости от того, служит ли он музе кино или театра. Исключение подтверждает правило. Хотя бы Смоктуновский – наш самый популярный киноактер. Прежде чем встретиться с экраном, он десять лет нес на своих плечах самый разнообразный репертуар. Именно об этом пишет в своем очерке о Смоктуновском и Баталов. Он признает, что в формировании личности Смоктуновского, в становлении его творческой индивидуальности театр сыграл главенствующую роль. Многотрудный путь Смоктуновского на сцене предопределил его успех на экране.

По логике вещей Баталов должен быть страстным защитником кино. Таковым он стремится и предстает перед читателями, когда рассказывает о художниках экрана. Но вот статьи о театре. Вы обратили внимание, с какой любовью, с каким восторгом рисует актер кино таинство мира кулис. Как прекрасные, самые дорогие воспоминания блудного сына о родном доме.

Баталов пишет о театре с какой-то удивительной нежностью и грустью. Так обычно говорят о несостоявшейся любви. Видимо, именно поэтому он жадно ищет сценические впечатления, может часами слушать рассказы актеров, разыскивать по Москве старого суфлера, который знает сотни театральных историй и легенд. Именно поэтому несколько лет тому назад он опубликовал в журнале «Театр» свои размышления об актерском искусстве, заметьте – об искусстве сцены. И именно поэтому мечтает сыграть Федора Протасова в театре.

По случайности, счастливой или горестной – сказать трудно, Алексей Баталов не стал актером театральным. Жаль! Может статься, что наша сцена потеряла действительно интересного артиста. Я помню его дипломные спектакли в Школе-студии МХАТ: Александр из «Последних» М. Горького и две роли в «Разломе» – матрос-анархист и полковник Ярцев. Роли острохарактерные. И хотя прошло много лет со дня студийных спектаклей, у меня сохранилось ощущение удивительного сценического обаяния Баталова. Он мгновенно находил внутренний контакт со зрителем, умел подчинить себе аудиторию. Это все было у вчерашнего студента. И, связав свою судьбу только с кино, Баталов потерял для себя что-то очень важное, а может быть, и самое главное.

Поначалу актерская жизнь складывалась у Алексея Баталова не особенно удачно. В общем-то, как у большинства актеров его поколения. Одни лишь мечты о настоящих ролях. Окончив студию в 1950 году, Баталов попадает в Центральный театр Советской Армии.

На выездных спектаклях он сыграл главного героя в «Законе Ликурга» («Американская трагедия»), в водевиле «Замужняя невеста» он исполнял роль, в которой прославился Зельдин. Очевидцы говорят, что это было довольно интересно, но такие заявления трудно принять на веру. Дело в том, что к выездным спектаклям в театре относятся не слишком серьезно.

Всего несколько репетиций, которые позволяют исполнителю лишь запомнить мизансцены. У дебютанта не было возможности найти свое решение характера, он мог лишь добросовестно повторить рисунок ролей основных исполнителей. И все-таки Баталов впервые почувствовал себя артистом.

В Московском Художественном театре, куда он пришел через два года, не было и такой работы.

Массовки, выходы. Так, в «Анне Карениной» Баталов появлялся в сцене бала загримированным арапом. Все тогдашние молодые актеры прошли через это – подпирали двери у входа в зал. Роли «без ниточки», как говорили старые артисты. Текст умещался на одной

страничке. А играть хотелось нестерпимо. Тайно репетировал с молодыми артистами «Ложь на длинных ногах» Эдуарда Де Филиппо Но все развалилось на полпути к спектаклю: не сумели отстоять, убедить, доказать.

А в это время в Школе-студии молодые актеры задумали создать свой театр, который через несколько лет станет «Современником». Поначалу эта идея увлекла Баталова. Бессонные ночи, разговоры, мечты, планы. Все были молодые, единомышленники, воспитанники одной школы. Казалось, именно о таком театре всегда мечтал Баталов, и быть ему в нем актером, режиссером. Но дороги разошлись…

В период, когда будущий театр только складывался, вырабатывал свою программу и устав, Баталова пригласили сниматься в фильме Хейфица «Большая семья». Конечно, молодой, никому не известный актер принял такое предложение с радостью. Тогда он не предполагал, что расстается со сценой надолго, а может быть, и навсегда. Что без него родится «Современник», что малореальная мечта его молодости обретет плоть и кровь.

В самые трудные для «Современника» дни Баталов волей обстоятельств оказался вдали от своих друзей. Борьба за право называться театром, общие трудности, неуверенность в завтрашнем дне сплотили людей разных индивидуальностей в коллектив единомышленников. Ведь каждый из студийцев шел тогда на известный риск – многие актеры покинули другие театры, где у них были и хорошие роли и устойчивое материальное положение. А к Баталову уже пришел успех. Один фильм с его участием сменял другой – «Мать», «Дело Румянцева», «Летят журавли». Возможно, в какой-то момент популярный киноактер и подумывал о работе в знаменитом уже «Современнике».

Я знаю, что он несколько раз предлагал там поставить спектакли, но эти переговоры так ничем и не окончились. Быть может, друзья юности не пожелали простить его отступничество в трудные времена. Кто знает…

Возможно, все это лишь мои домыслы. События разворачивались естественней, проще, без психологических конфликтов. Каждый избрал свой путь согласно своим наклонностям, способностям, интересам. Если в былые времена некоторые актеры «Современника», возможно, и завидовали успеху Баталова в кино, то теперь для этого нет оснований – они и сами снимаются много и успешно. А Баталов, быть может, после встречи с кинематографом стал его верным служителем. «Современник» ему дорог и близок в такой же мере, как и многим поклонникам этого талантливого коллектива. Баталов достаточно точно определяет свою привязанность. «Вы

задумались, в чем популярность театра „Современник“? Если в первые годы можно было ссылаться на моду, то сейчас, когда театр существует более десяти лет, такое объяснение малоубедительно. А ведь и сегодня непросто купить билет на спектакль „Современника“. Конечно, здесь талантливые актеры, но они есть и в других театрах. Интересная режиссура, но она не редкость и на других сценах. Главное в том, что театр этот – современник тех, кто сидит в зрительном зале. Своими спектаклями он отвечает на те вопросы, которые волнуют сегодняшнего зрителя».

И все-таки к театру, его проблемам Баталов возвращается постоянно. И в этом я убеждалась множество раз. Так, после спектакля «Петербургские сновидения» в Театре имени Моссовета, который ему понравился чрезвычайно, Баталов признался: «Как бы мне хотелось сыграть Раскольникова именно в этом сценическом решении. Правда, я играл бы по-иному, более строго и сдержанно, взрываясь лишь в кульминационных моментах. Какое наслаждение, наверное, работать ***с*** *умным, талантливым режиссером». И тут же стал импровизировать куски роли. Затем разговор зашел* ***о*** *режиссуре спектакля. «Ведь я тоже, когда ставил спектакль* ***в*** *Театре имени Ленинского комсомола, ввел прием сцены на сцене».*

Юрий Александрович Завадский определил жанр своего спектакля как трагипророческий балаган. Стремительно закрученный сюжет приводит зрителей На поминки ***к*** *Мармеладовым. Это уже площадное фарсовое представление. Здесь не лица, а маски, страшные в своей застывшей тупости. Как за балаганным действом, следят за происходящим жильцы доходного дома. Они высовываются из своих комнатушек, расположенных ярусами, и порою сами включаются в забавляющее их представление.*

В спектакле, который поставил Баталов, принцип сцены на сцене был заявлен уже в пьесе немецкого драматурга Карла Витлингера «Лучше остаться мертвым».

Действие происходит в сумасшедшем доме, на сцене воздвигается еще сцена. Здесь разыгрывается другое представление, по ходу которого зрители узнают злоключения главного героя. Прием, уходящий в далекую древность, к временам Шекспира. Вспомните хотя бы знаменитую «Мышеловку» в «Гамлете». Сейчас такой принцип сценического решения достаточно распространен в театре. В годы, когда ставил спектакль Баталов, этот прием в режиссуре использовался довольно редко. Баталову в работе над пьесой Витлингера в какой-то мере было интересно и формальное решение спектакля.

Конечно, не только это послужило причиной, по которой

Баталов остановил свой выбор на произведении немецкого драматурга. Его прежде всего увлекла антимилитаристическая направленность пьесы. По сюжетной ситуации она схожа с популярными в 20-х годах «Продавцами славы» Панъолля и Нивуа.

…Возвращается из плена немецкий солдат. Прошло уже несколько лет после капитуляции гитлеровской Германии. Даже самые верные невесты перестали ждать своих возлюбленных. Никто не ждет и героя пьесы. Друг завладел его состоянием, женился на его девушке. И хотя она продолжала любить своего бывшего жениха, у нее уже трое детей. «Лучше бы остался мертвым», – говорит герою любимая им женщина. Эта фраза становится лейтмотивом пьесы, лейтмотивом спектакля. Нет места в современном капиталистическом мире человеку с добрым сердцем, в котором сохранились крупицы совести и честности. Единственное утешение – сумасшедший дом.

Спектакль этот не стал событием в театральной жизни. Он интересен лишь как факт биографии именно киноактера, именно воспитанника мхатовской школы. Баталов впервые встретился со столь непривычным ему драматургическим материалом. Пьеса, написанная ***в*** *традициях театра Брехта, требовала ярко театральных постановочных решений, предполагала иную манеру исполнения, во многом отличную от того, к чему привык Баталов за годы работы на сцене и в кинематографе. Дебютанту в режиссуре все приходилось изобретать заново.*

Как означить на сцене место действия, которое переносится из офиса в интимный интерьер, затем на гоночный трек? Как решить проблему перевоплощений, когда на сцене всего несколько персонажей, а они по ходу действия должны менять свои личины? Лишь главный герой остается самим собой. Он рассказывает, какие жизненные события, какие социальные несправедливости привели его в конечном счете в сумасшедший дом. Все это показано на сцене. Врач и сестра изображают то одного, то другого персонажа. Скупые предметы реквизита помогали перевоплощению актера. Шляпа, трость, часы. В каждой картине менялся цвет задника. От бело-голубого до ярко-красного. Огромное значение в этом спектакле имел свет, который становился полноправным «действующим лицом» представления.

Десять лет уже, как спектакль сошел со сцены. О нем забыли даже самые преданные поклонники Театра имени Ленинского комсомола. Но для Баталова спектакль очень дорог. Ибо это было его возвращением в театр, в отчий дом. Пускай ненадолго, пускай не так, как он мечтал, но все равно – возвращением.

Десятилетия, отданные экрану, устойчивый зрительский успех, слава популярнейшего киноактера. А в глубине души – мечта

о театре. Постоянное сожаление о том, что в какой-то момент нужно было отказаться от лестных предложений в кино и вернуться на сцену. Но не хватало смелости, а может быть, и уверенности в себе. Ведь слишком велик был риск, слишком многое ставил Баталов на карту. Прежде всего свою актерскую репутацию. А вдруг получится хуже, чем в фильме, не хватит чисто сценических навыков, будет трудно войти в ритм театральной жизни. И эти опасения, которыми Баталов делится довольно редко, мучают его и сегодня. И не без оснований.

Мне довелось разговаривать с одним из крупнейших наших режиссеров о том, как актеры кино «обживаются» на сцене. Оказалось, это процесс довольно трудный и мучительный. Прежде всего потому, что актеры кино привыкли жить, мыслить кусками роли. Проследить, прочертить рисунок образа на протяжении целого спектакля им поначалу, как правило, не удается. К тому же реализм кино и реализм театра в существе своем все-таки отличаются. Точнее говоря, театральная условность диктует свои законы, требует иной актерской техники.

Вот те же проблемы, увиденные с иной стороны. «Работая на съемках фильма, мне кажется, что я все время готовлюсь, что я непрерывно репетирую мою роль отдельными кусками, никогда не сыграв эту роль целиком. Когда оке в конце концов мне удается увидеть себя на экране, то я отсутствую: не я играю на экране, а мое изображение или мой близнец. Я же превратился в зрителя. Наоборот, в театре я присутствую с самого начала пьесы и до самого ее окончания, и это безмерно вдохновляет меня». Так определял различие актерского искусства в кино и на сцене Жерар Филип, артист в первую очередь театральный.

Все это прекрасно представляет себе Баталов. И, видимо, поэтому медлит, раздумывает, примеряет, опасается. Таково свойство его натуры. А иные – рискуют, не боятся. В Художественный театр пришел Олег Стриженов. Николай Губенко решился уйти из Театра на Таганке, где он занимал ведущее положение, чтобы попробовать свои силы в качестве постановщика. Он окончил режиссерский факультет ВГИКа и снял уже два фильма.

Видимо, все дело в характере, в человеческой индивидуальности. Есть люди, которые умеют быть хозяевами своей судьбы, а другие подчиняются обстоятельствам. Последнее в какой-то мере относится и к Баталову.

Зато когда Баталов погружен в привычные жизненные ситуации, ему не занимать упорства, настойчивости, целеустремленности. А привычка для него – работа в кино. Здесь он чувствует себя хозяином положения, верит в свои силы, знает,

к чему стремится. В понятие «кино» входит не только профессия киноактера, но и мастерство сценариста и режиссера. И поэтому Баталов, несмотря на все свои внутренние терзания и мечты, пока остается верным искусству кино…

Первая съемка

…Загорелся свет – и все, кроме ярких глаз фонарей, утонуло темноте… В эту последнюю секунду я еще верил в успех…

…Тогда я учился в московской средней школе № 12. Учился я плохо, все никак не мог после эвакуации догнать своих товарищей, и потому в школу ходил через силу и радовался всякой возможности пропустить занятия.

Однажды в коридорах нашей школы появились странные люди. Странные потому, что они никак не были похожи ни на родителей, ни на учителей и внимание их было направлено не туда, куда смотрят обычно всякие комиссии, посещающие школы. Этих посетителей приводили в классы во время уроков и быстро и таинственно уводили в коридор…

Тем не менее к концу занятий вся школа загудела. Таинственные посетители оказались посланцами кино! Они выбирают ребят для съемок! Но на съемки разрешат брать только хороших учеников.

Утром мое предположение подтвердилось. Не знаю, откуда взялись силы: всю следующую неделю я лез отвечать. За несколько дней я выучил больше, чем за всю жизнь. Я молчал на уроках до того, что на меня обижались мои постоянные собеседники. С перемены я входил в класс первым. Наверное, это выглядело смешно, но учителя дрогнули. Очевидно, они поняли, что происходит что-то страшное.

Когда пришел день отправлять партию учеников на

киностудию, я был в их числе. Я ничего не сказал дома, потому что боялся, что мои родители запретят сниматься. Однажды они уже не пустили меня на съемки «Тимура и его команды».

Теперь я должен был рассчитаться и с ними.

В павильоне стояла декорация, изображающая класс школы. Итак, мы снова попали за парты, но теперь все было, как говорят дети, «понарошку». В этой декорации снимался один из первых эпизодов фильма «Зоя», который ставил Лев Оскарович Арнштам.

Нас одели в подходящие для съемки костюмы, привели в павильон, рассадили за парты.

Всем хотелось быть поближе **к** актрисе Гале Водяницкой, которая играла Зою.

Начались съемки. Несколько дней кадрик за кадриком снимался этот эпизод, а мы все сидели и сидели на тех же местах и смотрели, как снимаются актеры. Честно говоря, тогда, со стороны, это показалось мне до глупого просто. Ну, ходят, ну, говорят слова, все, как в жизни, только что свет сильный. Сидя за партой, я уже в уме прикидывал, как бы я сыграл тот или иной кусочек. И у меня это получалось ничуть не хуже, чем у настоящих актеров.

Но случилось так, что в один прекрасный день понадобилось сказать несколько слов. Эти слова должен был говорить один из учеников, и совершенно случайно выбор пал на меня. Объявили перерыв. В одно мгновение я выучил нехитрую фразочку, которую должен был говорить. Я ходил по темному коридору и на разные лады повторял свой текст, и всякий раз это получалось легко, естественно и просто, что греха таить, в душе я уже предвкушал успех, и удивление режиссера, и восторг моих друзей, и еще многое другое, все очень приятное. Перерыв кончился, всех позвали в павильон.

– Ты запомнил слова, которые должен говорить? – спросил меня режиссер.

– Да, – сказал я и даже но стал их произносить, чтобы не портить эффект.

К моему лицу подъехали камора и осветительные приборы, оператор поставил кадр. Когда вчерне все было готово, режиссер попросил тишину. Мои друзья притихли, рабочие оставили свои занятия. Оператор спрятался за камерой.

Загорелся свет – и все, кроме ярких глаз фонарей, утонуло в темноте… В эту последнюю секунду я еще верил в успех!

Где-то совсем близко прозвучал голос Арнштама:

– Пожалуйста, не смотри в аппарат, спокойно скажи нам эту фразочку. Ну, начали…

И все… Дальше начался позор.

Слова, которые только что в коридоре с такой легкостью слетали с моих уст, стали неуклюжими и тяжелыми, как сырые картошки. Они едва помещались во рту. Голос провалился, я почувствовал, какое идиотское у меня выражение лица.

– Очень хорошо, успокойся, давай попробуем еще раз, – мягко сказал режиссер и подошел ко мне.

Я все понимал и боролся с собой, как с чужим человеком, но чем дальше, тем становилось хуже.

Как попугай, с голоса я с трудом научился произносить знакомые слова… Но тогда руки и плечи окаменели… Мне подставили стульчик, я вцепился в него руками. Стало легче, но глаза против моей воли полезли в аппарат. И так было до тех пор, пока рядом не поставили дощечку, на которую я жадно смотрел. Ступни мои ограничили палочками, потому что плюс ко всему я, оказывается, еще переступал ногами и вываливался из кадра.

По-моему, когда в джунглях ловят змею, приспособлений и ухищрений требуется куда меньше того, что понадобилось для меня, говорящего эту проклятую фразу.

К счастью, моих товарищей отправили домой раньше и самого позорного никто из них не видел.

Вся школа с нетерпением ждала выхода картины на экран. Я же боялся этого дня больше, чем экзаменов. Я бы отдал все на свете, чтобы только никому никогда не показывали моей «игры».

Но пришел день и на огромном стенде «Ударника» появилось огромное слово «Зоя». Мы сорвались с уроков. Конечно, я совершенно не хотел идти в кино, но было неудобно перед ребятами.

Погас свет. Загорелись титры картины.

Мы сидели на балконе, и мне казалось, что он шатается.

Когда мелькнул мой кадр, я думал, что провалюсь от стыда, но произошло чудо. Право, все оказалось совсем не так плохо, как я предполагал.

Секрет же состоял в том, что все удерживавшее и подпиравшее меня на съемке, вся масса людей, работавших за меня в павильоне, осталась там. В рамку же попало только мое лицо. Правда, и по лицу я отчетливо видел, вернее, чувствовал все, что делалось тогда в киностудии. Но для других ничего этого не было, был только экран.

Месяца на три прозвали меня «артистом». Некоторые даже поздравляли, говорили, что им понравилось, и это было хуже всего, потому что стыдно было получать благодарность за обман…

Внешне все как будто кончилось хорошо, а стало быть, так можно сниматься. Просто берут кого-то и снимают. И

получается…

На этом бы можно и кончить рассказ, по очень хочется прибавить несколько строк. Так может сниматься ребенок, подросток…

Может и взрослый, но при условии, что он согласен чувствовать и считать себя табуреткой, из которой талантом и руками других людей он будет на короткое время съемки превращаться в человека.

1958 г.

Кино

…Владимир Петрович Баталов снялся в первом советском цветном фильме – «Труня Корнакова»…

Кино властно входило в жизнь Алеши уже в раннем детстве. Правда, не с парадного подъезда. Здесь царствовала Мельпомена. А недавно родившаяся муза довольствовалась черным ходом. Над кино насмехались, с удовольствием рассказывали всякие съемочные курьезы. И в один голос признавали, что фильм ничего общего не имеет с искусством. Несмотря на все это кино, точно спрут, уволакивало то одного, то другого члена семьи, уносило силы, талант, время.

Имена Баталовых появляются в титрах фильмов на протяжении многих лет. Целый этап немого кино связан с творчеством Николая Баталова, дяди Алеши. Снялся он в первом звуковом фильме – «Путевка в жизнь». Мать Алеши, Нина Антоновна Ольшевская, снялась в фильме «Я вернусь». Но это было все же между делом. А дело – театр. Сначала актриса, затем режиссер в Центральном театре Советской Армии.

Фильм «Дом на Трубной» был показан по телевидению. Сейчас с особым интересом смотришь немые картины, ставшие достоянием истории. Выразительная игра артистов, стремительный монтаж, ощущение эпохи – невольно попадаешь под обаяние «великого немого». В этот вечер поразил еще момент, можно сказать личный. На экране появился молодой разбитной шофер, в кожаной

куртке, залихватской фуражечке. Если бы вместо старого брандулета посадить его на современный самосвал – родной брат Саши Румянцева. Тот же курносый нос, та же прядь непокорных волос. Не брат, а отец. Владимир Петрович Баталов снялся в нескольких фильмах немого кино. В первой советской цветной картине «Груня Корнакова» Баталов-отец сыграл одну из главных ролей. Затем были фильмы «Третий удар», «Ночь в сентябре» и другие. И Владимир Петрович не устоял перед соблазном молодой музы кино.

А вспомните блистательную игру Ольги Николаевны Андровской в фильмах «Медведь», «Человек в футляре».

И все-таки к кино в семье продолжали относиться настороженно. И уж Алешу решили сберечь. Если хочет заниматься всякими художествами, пусть это будет театр, живопись или архитектура. И поэтому ему строго-настрого запретили сниматься в фильме «Тимур и его команда». И на первую съемку, о которой рассказывает Баталов, он пошел тайком, без родительского благословения.

Для старшего поколения Баталовых кино было не главным в их творческой судьбе – предпочтение отдавалось театру. Жизнь Алексея Баталова сложилась таким образом, что именно кино стало его высшей привязанностью. Ему служит он верой и правдой вот уже более двадцати лет.

Актерский режиссер

…Хейфиц, такой, каким я знаю его, решительно ничем не напоминает канонический образ всевластного кинорежиссера…

Еще на заре кинематографа сложился некий собирательный образ кинорежиссера.

Эта условная экзотическая фигура «киношника» – пионера новой индустрии XX века – сразу получила свои собственные приметы и непременные черты. На старых архивных фотографиях вы без труда найдете людей, внешность которых представляет собою странную смесь английской колониальной формы с аксессуарами нашего массовика-затейника.

Белый тропический шлем или панама, темные очки, расстегнутая навыпуск рубашка с закатанными рукавами, многокарманные простроченные штаны, какие-нибудь неимоверные сандалии или бутсы на несгибаемой подошве, в одной руке непременно жестяной рупор, а на другой огромные часы-секундомер.

Все это в разных комбинациях являло облик режиссера – представителя загадочного киномира.

Он всегда запечатлен на возвышении возле костлявого аппарата, под сенью гигантского зонта или вознесенным на

операторском кране среди облаков.

Он постоянно в экстазе, его жесты размашисты и властны, он командует толпами, он в гуще дыма, он центр всего, все подчиняется ему, он всесилен.

Много воды утекло с тех пор. Изменились времена, моды. Выросли новые поколения, преобразился кинематограф, но у режиссера Иосифа Ефимовича Хейфица и сегодня есть те самые темные очки, и секундомер, и свисток (взамен рупора), и шапочка с прозрачным козырьком (вместо тропического шлема), и рыжие на толстенной, чисто кинематографической подошве бутсы, кои давным-давно не нужны в Ленинграде, но всегда полагались истинному пионеру-«киношнику».

Невзирая на обилие техники: на всякие мегафоны, микрофоны, затенители и явную нехватку палящих лучей калифорнийского солнца, – он все-таки ухитряется пользоваться этими игрушками как действительно необходимыми вещами.

Он дорожит ими, как старый ковбой дорожит своим сомбреро или шпорами, несмотря на то, что вместо мустанга под ним промасленное сидение джипа…

Но об этом речь впереди, а теперь необходимо сказать, что кроме этого скромного реквизита Хейфиц – такой, каким я знаю его, решительно ничем не напоминает канонический образ идеального кинорежиссера.

Он никогда не возвышается над аппаратом с простертой полководческой десницей, не кричит даже в самых подходящих ситуациях, не бегает к исполнителям, не тормошит работников группы, не срывает с себя пиджака, не играет за актеров «сильные куски» и даже не показывает, как нужно выбежать или смотреть, выпучив глаза, на несуществующего партнера.

То есть совершенно все он делает не так. Сидит низко провалившись в кривом кресле, обычно где-то внизу под камерой. Во время съемки умильно щурится, наклоняя голову то в одну, то в другую сторону. Говорит тихим, неожиданно спокойным в суматохе съемки голосом. Очень смущается, когда приходят посторонние, особенно делегации, прибывшие для знакомства с творческим процессом. Смеется, уткнув нос в воротник, теряется, когда надо позировать фотографу из журнала «Советский экран», и на самых тяжелых, то есть потных, съемках остается в свежей накрахмаленной рубашке с аккуратно завязанным галстуком.

Редко-редко, да и то это знают только те, кто много проработал с ним, Хейфиц, как говорят, «бросает корону постановщика», то есть, не выдержав очередного потока неполадок, взрывается, но тут же находит в себе силы опять превратиться в того внешне спокойного, чрезвычайно

внимательного и терпеливого человека, к которому всегда и всем легко обратиться с вопросом по любому из тысячи съемочных дел.

Только зная кухню кино и те чудовищные неудобства, которые оно в силу своей специфики поминутно рождает, можно понять, чего стоит режиссеру, преодолевая собственные человеческие эмоции, всегда оставаться спокойным и сосредоточенным во имя конечного результата, во имя того, что останется на куске отснятой пленки. Может быть, именно потому, что Хейфиц умеет это делать, любой отрывок, срежиссированный им, значительный или проходной, все равно всегда носит особый отпечаток его индивидуальности.

* * *

Почерк режиссера кино складывается из множества компонентов: монтаж, движение, звук, цвет, мизансцена, документ, типаж, исполнитель – все это, сплетаясь в бесчисленные комбинации, определяет характер фильма, а стало быть, и маперу его создателя.

Однако у каждого художника среди всех возможных средств есть свои любимцы, свои фавориты…

Хейфиц сделал ставку на актера.

Не знаю, как это случилось впервые и когда окончательно определилось, но теперь ставка сделана, в нее вложено все, все силы души, весь опыт, все знания.

Именно этот выбор определяет и ежедневное поведение и все, что делает Хейфиц с первого до последнего дня работы.

Когда я пришел на Ленинградскую студию, Иосиф Ефимович уже давно носил почетное и весьма редкое в наши дни звание «актерский режиссер».

Автору фильма трудно выбрать более мучительный и коварный путь творческой жизни. Работа с незнакомыми людьми, постоянная борьба с исполнителем за свои идеи, свое мироощущение, свое видение материала, вечная необходимость учитывать индивидуальные особенности и привычки, а порою и капризы артиста и еще многое, что неизбежно возникает везде, где люди трудятся сообща, обрушивается на голову всякого вступившего на эту дорогу смельчака.

Для того чтобы выразить свои собственные мысли через поведение, через эмоции актеров, нужно прежде всего «поселить» в них эти мысли и вызвать в каждом живые ответные чувства. Такую связь невозможно установить прямо на съемочной площадке, где в окружении множества людей, в тисках самых

разнообразных технических требований исполнитель, напрягая всю свою волю и внимание, сосредоточивается на одном кадре. Зная это, Хейфиц, как опытный охотник, задолго до встречи с актером готовит те приманки, капканы, сети и ловушки, которые помогают ему впоследствии захватить актера «живьем», не повредив даже в малой степени его шкурки, того, что мы называем индивидуальностью.

Когда приглашенный на пробу актер входит в кабинет для первого знакомства с режиссером, Иосиф Ефимович поднимается с места, усаживает гостя и, совершенно не торопясь, начинает какой-то общий разговор о том о сем. Кажется, он и сам еще не очень внимательно читал сценарий будущего фильма, так охотно, с таким любопытством он слушает все, что говорит его гость.

На самом же деле к этому первому свиданию Хейфиц уже обладает не только множеством абсолютно точных сведений по поводу образа, но и ясно представляет себе, что именно из всего арсенала применимо к вашей артистической персоне.

Еще в пору, когда только сочиняется первый вариант сценария, возле пишущей машинки Иосифа Ефимовича появляется аккуратно разлинованная общая тетрадь. День за днем под ее дерматиновой шкурой скапливаются сведения о людях, которые должны появиться в фильме.

Тут еще нет главных и второстепенных, каждый может получить и смешную привычку, и описание одежды, и возраст, и Род занятий. Сюда попадают и подробности, замеченные сегодня на улице, и давно облюбованные черты классических героев. Порою совершенно противоположные характеристики оказываются на страничках, посвященных одному персонажу, в планах он был таким, а через полгода в сценарии явился в новом обличье. Иногда из всей массы наблюдений идет только какая-то самая второстепенная запись.

Но ни в первом разговоре, ни на десятой репетиции сведения из общей тетради не навязываются актеру как обязательные аксессуары роли, они фигурируют только как факты из биографии персонажа, как нечто конкретное, от чего можно оттолкнуться в поисках характера или внешнего облика.

Если угодно, общая тетрадочка со всеми ее богатствами и есть та первая «отмычка», которой Хейфиц пытается открыть ход в творческую мастерскую незнакомого ему артиста, в пору самых первых встреч и разговоров о будущей роли.

* * *

Актерское вдохновение – слишком пугливое существо, и заставить его появиться в условиях киносъемки перед чужими людьми да еще в нужную минуту не так-то просто. Одно нечаянно вырвавшееся недовольство способно мгновенно погасить огонек актерского воображения. И никакая, даже самая подробная договоренность, никакие клятвы со стороны актера не могут служить гарантией успеха, который порою скрывается за многими днями разочарований и терпеливой педагогической работы.

Мы готовились к съемке сцены, которую Хейфиц особенно любил. Еще в тетрадочках он записывал для нее множество подробностей. Как только выстроили декорацию, Хейфиц распланировал сцену и подробно разобрал с актрисой каждую фразу.

Накануне съемки состоялась репетиция. Партнерша моя была «в ударе». Мы репетировали, едва касаясь реплик, и уголком глаза я видел, как Хейфиц щурится, скрывая улыбку одобрения. Боясь растратить свежесть и непосредственность восприятия, он даже не позволил нам повторять пройденные куски.

На следующий день, когда мы сели гримироваться, я заметил, что партнерша моя чем-то огорчена.

Пришли в павильон. Актриса была собранна, внимательна и в точности выполняла все, что было намечено в репетиции. Но теперь это были только мертвые слепки с вчерашних живых чувств. Мы старались изо всех сил и от этого становились еще скованнее и холоднее.

Сцену сняли грамотно, аккуратно, чисто, но и десятой доли того, на что рассчитывал Хейфиц, не было на пленке ни в одном из многих дублей.

Актриса отправилась на вокзал. Мы с Хейфицем пошли пешком. Мучительное ощущение беспомощности и стыда – вот и все, что осталось после этого дня. Почти всю дорогу мы прошли молча, только на одном перекрестке Хейфиц вдруг обругал какой-то резко затормозивший автомобиль…

Теперь я понимал, как на съемке ему, должно быть, хотелось размозжить нам головы… Будучи полным хозяином актера, обладая всеми правами, режиссер в какой-то момент все-таки оказывается рабом того, кому он вверил свои чувства, свой вкус, свои мысли.

Прощаясь, я не удержался и спросил Хейфица: почему он, хоть для облегчения души, не распек нас?

– В данном случае это уже не помогло бы. А потом ей еще нужно сниматься… – ответил Хейфиц и ушел.

Через месяц нашу героиню вызвали на съемку другой сцены – маленького проходного кусочка, от которого никто не ждал

ничего особенного. Но она сыграла эту почти бессловесную сценку так, что даже бывалые осветители расплылись в улыбках. Простые слова засверкали, приобрели значение. Интонации, точно вырвавшись из плена актерских стандартов, рождались в каждом дубле заново. Это был один из самых радостных дней за все время работы над фильмом.

В конце актриса сказала Хейфицу: «Вы знаете, Иосиф Ефимович, я сама не понимаю, почему так разошлась. На прошлой съемке я почувствовала, что вы доверяете мне. Стало легко, а теперь как-то само пошло…»

В последние дни работы над картиной Хейфиц добился пересъемки той первой злополучной сцены. Теперь она была сыграна так, как он хотел, и действительно оказалась лучшей во всей роли нашей героини.

* * *

Если воспользоваться старым сравнением режиссера и полководца, то Хейфица следует отнести к тем командирам, которые мыслят стратегически и, не обольщаясь сегодняшними частными удачами, всегда имеют в виду конечный замысел.

В ежедневной работе с актером, терпеливо раскрывая возможности исполнителя, он прежде всего заботится о построении роли, о выявлении нужного фильму характера для любого, даже самого второстепенного персонажа.

Утвердив в актере ясное детальное ощущение изображаемого лица, Иосиф Ефимович в какой-то решающий момент, точно забыв о всех накопленных по крупице подробностях, вдруг резко поворачивает роль в совершенно ином направлений. Кажется, будто вместо топких отделочных инструментов, которые идут в ход на репетиции, он вдруг схватил лом и разом сдвинул фигуру, нимало по заботясь о причиненном ей при этом ущербе.

В фильме «Дама с собачкой» есть такой благообразный, очень симпатичный старичок, вся роль которого заключается в том, что он, передав Гурову тайное письмо Анны Сергеевны, докладывает ей об исполненном поручении.

С самого начала Хейфиц хотел, чтобы этот русский потомок Гермеса был чем-то вроде пародии на легконогого бога посыльных. «Вместо банальной фигуры быстроногого, расторопного гонца – сморщенный маленький старикашка с добрыми глазами».

И сам исполнитель, и художник, и гример – все отбирали для этого персонажа самые милые, самые располагающие черты.

Вместо легких сандалий с крылышками, как это полагается Гермесу, старик получил огромные валенки с калошами. Поношенная фуражка с мятым козырьком сидит на бровях. Теплый шарф накручен до самого рта, и только добрые пушистые усы выглядывают наружу…

Наконец, общими усилиями получился очень обаятельный тип. Он по-своему деликатен, видимо, понимает всю щекотливость исполненного им поручения и сердечно сочувствует Анне Сергеевне. Не посыльный, а просто, как говорят, отец родной.

Все это было найдено в репетициях и великолепно передано актером. Казалось, больше ничего не прибавишь, не убавишь, характер выражен точно, даже в нескольких кадрах проходов по улицам он ясно читался с экрана…

Но на съемке финальной декорации «Номер гостиницы» в последний момент, когда вот-вот закроется дверь и маленькая эпизодическая роль посыльного навсегда уйдет из фильма, Хейфиц попросил Анну Сергеевну не сразу отдавать старичку заработанную им монетку…

Эта минутная заминка ничего не меняет в общем рисунке сцены. Для актрисы Саввиной такой ход легко оправдывается тем, что взволнованная, растерянная Анна Сергеевна, на секунду и вправду забыв, что перед нею посыльный, увидела в нем только доброго, сочувствующего ее унизительному положению человека, которому просто совестно совать деньги.

Так или иначе, но она замешкалась, не понимая, чего он ждет.

И вдруг добрый старичок точно окаменел в дверях. Он как-то весь надулся и стал неестественно туп в своем упрямом стоянии.

«Не такое это чистое дело, денежку извольте», – говорил весь его вид. Анна Сергеевна тотчас сообразила и, поспешно извиняясь, сунула деньги.

Почувствовав в руке награду, старик мгновенно ожил, расцвел в улыбке и снова стал милым добрым «отцом». Он взял под козырек и неожиданно легко выскочил за дверь.

В одном этом конечном повороте крошечная роль сразу получила объем и подлинность, так как, сколько ни противоречит на первый взгляд доброте старичка его жажда денежка, именно в этом столкновении главная пота роли обрела силу и полноту звучания.

* * *

Как в эпизоде с посыльным, так и в сотне других случаев черты характера, мысли и чувства героя Хейфиц старается передать исподволь, вроде бы мимоходом, через какую-то подробность или, как говорят, деталь.

На первый взгляд в таком пристрастии к «мелочам», в стремлении режиссера, как выразился рецензент, к «кружевной прозрачности и точности в обработке каждой сцены, каждой мельчайшей подробности» нет ничего особенно оригинального. В том и состоит одно из главных преимуществ кинематографа перед театром, что постановщик в любой момент может сосредоточить внимание зрительного зала на нужном ему объекте. Именно благодаря этому самые незначащие мелочи, вовремя явившись на экране, способны открыть тайный ход мыслей героя или сообщить сцене определенное настроение, а то и вовсе перевернуть смысл происходящего.

Все это давно известно, давно открыто и тысячи раз использовано кинематографистами всего мира.

Однако для Хейфица в деталях заключена какая-то особая таинственная сила. Его внимание к мелочам не просто профессиональная добросовестность, а, скорее, форма проявления своего, индивидуального, неповторимого восприятия окружающего мира.

Есть существенная разница между просто использованием приема и собственным видением, которое не приходит с опытом и умением, а дается человеку как неотъемлемая черта его дарования. Если к приему обычно прибегают только в данном подходящем случае, то авторское видение проникает во все звенья режиссерских построений, одинаково влияя на изображение главных и второстепенных событий. «Для меня в кино одинаково важна смерть героя и пыль на его башмаках…» – сказал Хейфиц.

В этом чисто поэтическом ощущении связи большого и малого, на мой взгляд, и заключено то, что придает фильмам Хейфица особую лирическую интонацию. Именно поэзии более всего свойственно такое обостренное внимание к мельчайшим подробностям и едва уловимым оттенкам чувства, выраженного в конкретном простом действии.

Как и поэт, режиссер не в состоянии выдумать все эти детали и действия, их нужно уметь видеть, чувствовать и точно отбирать из множества явлений реального мира.

Интересно, что именно это ясное ощущение значимости каждой подробности вынуждает Хейфица быть особенно точным и строгим. Его рабочие сценарии нарочито сухи, лаконичны и начисто лишены тех обычных для кинописьма словесных

украшений, которые призваны «поддать» сцене эмоций или лирической загадочности: «…она полоснула его взглядом…», «…мятущиеся голые руки ветвей…», «…щемящее чувство радости отразилось на его лице…», «…от этого крика содрогнулись стены…» и тому подобные выражения вызывают у него только чувство недоверия к автору.

Когда я писал режиссерский сценарий «Шипели» и как урок ежедневно сдавал ему новые страницы, оп упрямо и безжалостно вычеркивал все самое «эффектное», что мне удавалось выстрадать за ночь.

– Это вы сделаете на съемке, если удастся, – обычно говорил он, проводя по строке красным карандашом.

Постороннему взгляду многие режиссерские наблюдения Хейфица могут показаться совершенной бессмыслицей, потому что они вроде бы не имеют никакого практического значения для съемки.

Вот, например, из всего, что можно сказать о героине фильма, Хейфиц вдруг выделяет для себя: «У нее на ногах городские туфельки тридцать пятого с половиной размера».

Кто это станет выбирать актрису, точно Золушку, по размеру туфельки? Как и зачем сообщать зрителю такую подробность? Но для Хейфица дело совсем но в том, узнает сие зритель или нет. Туфли тридцать пятого размера только конкретный знак, исходная точка для построения будущего образа сцены.

В куске, к которому относится эта пометка, на экране появится тоненькая фигурка городской девушки, которая одиноко движется по степной пыльной дороге.

Сидящие в зале должны почувствовать, что она здесь чужая, что она еще никак не связана с этой жизнью, с этой землей. Вполне вероятно, что они увидят и поймут это именно по тому, как будет идти актриса, неловко ступая в своих изящных, совсем неприспособленных для такой прогулки туфельках.

Исполнительнице не нужно изображать страх, озираться, показывать, что ее героиня впервые отправилась в такую командировку. Теперь все сосредоточилось в одном самом простом несоответствии деревенской дороги и тоненьких городских каблуков.

Так самые обычные, подмеченные на улице подробности обретают у Хейфица осмысленную экранную жизнь.

В его картинах эти «говорящие» детали и мелочи появляются просто, как нечто само собою разумеющееся.

И вот опять мы невольно возвращаемся к мироощущению художника, к поэтичности, скрытой не в серии красивых кадров, а в умении через конкретное малое говорить о большом

общечеловеческом ко всему, что составляет манеру, почерк именно этого режиссера.

* * *

Наверное, внимательный критик найдет немало других примет и особенностей хейфицевского стиля. Наверное, первые соратники Иосифа Ефимовича упрекнут меня в субъективности и в том, что я не упомянул многое из того, что составляет творческий путь режиссера.

Я заранее соглашаюсь со всеми и вперед принимаю упреки, потому что всякий раз, как надо говорить или писать о работе с Хейфицем, я ясно ощущаю свою беспомощность и близорукость.

Давнишнее знакомство, годы совместной работы, общие горести и радости, прогулки и чаепития мешают мне занять ту возвышенную позицию, с которой я мог бы беспристрастно взирать на творческие деяния этого человека.

PI, видимо, по этой же причине, сколь подробно и точно я ни старался передать его методы работы, все оставалось какое-то ощущение недосказанности, точно я утаил что-то главное, скрепляющее все эти факты, наблюдения и примеры.

То мне казалось, что я забыл сказать о работе Хейфица в монтажной, то не хватало описания его раскадровок. Я дополнял, уточнял, подробности громоздились на первоначальную схему, утяжеляли ее, по никак не освобождали меня от ощущения формального исполнения своего задания.

Толкаясь во все стороны, марая бумагу бессмысленными строчками объяснений и уточнений, измученный бесплодной борьбой с искусствоведческими терминами и понятиями, я машинально написал на полях: «Хейфиц любит кино!» Написал, зачеркнул и вновь взялся за какой-то головоломный абзац.

Но эта совершенно никуда не относящаяся фраза маячила у меня перед глазами, как надпись на стенке лифта. Я читал ее так и этак, разрисовывал всякими завитушками, пока в какой-то момент три эти слова вдруг не наполнились смыслом н я не понял, что в них-то и заключено то, чего я никак но мог вспомнить.

Как ни истерты эти слова, как они ни кажутся просты, по это действительно то, что пронизывает и объясняет всё, все дела и намерения Хейфица в любой час работы или самого безмятежного отдыха.

Хейфиц любит кино. Любит будни живого процесса работы со всеми его неудобствами, глупостями и нескладностями.

Независимо от личных успехов и неудач только в этой среде, знакомой ему во всех проявлениях от наивных традиций до сложнейших производственных проблем, он чувствует себя вполне спокойно и свободно.

Как всякий целиком плененный своим чувством, своей привязанностью человек, он никогда не говорит об этой любви и, скорее, даже скрывает ее, как свою слабость, не позволяя эмоциям лишний раз выплескиваться наружу.

Глядя на аккуратного, убеленного сединами маститого постановщика в темных очках и жестком воротничке, в самом деле трудно догадаться, что перед вами романтик кино, с мальчишеской радостью и преданностью принимающий все условия этой изнурительной бесконечной игры.

Сотни раз испытав все «ужасы», все неудобства суматошных киноэкспедиций, Хейфиц и теперь с волнением укладывает в свой походный чемодан фонарик, спиртовку, нож, всякие открывалки и другие причиндалы кочевой жизни.

В этот трепетный момент сборов для него не имеет никакого значения, что группе уже неделю назад забронированы номера в гостинице вполне современного города. Важен только сам факт движения, вечного кинобродяжничества с новыми местами **и** лицами.

В перерыве, когда нет погоды, он залезает в наш забитый барахлом автобус и с наслаждением жует свой бутерброд, сотый раз с искренним интересом выслушивая одни и те же киноостроты, потому что и этот спрессованный в кармане бутерброд, и душный вспотевший от людского дыхания автобус, и томительное ожидание под мелким нескончаемым дождем – тоже непременная часть экспедиции – того, что испокон веку составляло жизнь кинематографиста.

Уже на моей памяти Хейфиц десятки раз отказывался ставить что-либо на сцене, хотя при его умении раскрывать материал и работать с актерами это кажется необъяснимой потерей. Ну куда лучше, сидя в тепле, на режиссерском кресле, заниматься тем, что в кино приходится делать урывками среди вороха дел и в самых неподходящих условиях.

Нет, отказывается, говорит – не умею, не понимаю специфики, не чувствую природы обаяния и тому подобные ученые слова, а на самом-то деле не хочет расставаться со своим свисточком, шапочкой, не хочет пропускать день с бутербродами…

Хейфица приковывают в кино не розовые сны о славе и не экзотика кинематографических джунглей, а та впитавшаяся в поры соль будней, которая связывает матроса-работягу с морем.

Даже дни, когда, только что закончив фильм, Иосиф Ефимович отправляется за город в свою «стандарташку» (так в семье Хейфицев называют стандартный финский дом в Комарове) и с увлечением начинает прибивать всякие скобочки к воротам, поминутно говоря о том, что вот, мол, наконец-то после духоты павильонов можно вздохнуть, забыть суету и наслаждаться нормальной человеческой жизнью, тишиной… И тогда во всех этих словах, в самом чересчур жадном упоении отдыхом сквозит ясно ощутимое желание запять себя, увлечь чем-то, что могло бы заменить утрату любимого ежедневного дела.

Когда меня спрашивают, отчего Хейфиц берется за работу над спорной темой или незавершенным, не созревшим сценарием, почему он, давно получивший право не спешить, торопится, я принужден или молчать, или пытаться как-то объяснить, что для этого режиссера пет ничего более страшного и мучительного, чем время бездействия, непричастность **к** делу – то, что в официальных бумагах называют межкартинным простоем.

Возможно, историки кино когда-то упрекнут Хейфица в этой слабости и поспешности, но то будет история, а я говорю о жизни, о ежедневных терзаниях и знаю, что иначе для этого человека случиться и не может.

1970 г.

Доверие и требовательность

…Именно под присмотром режиссера Хейфица актер познавал арифметику и алгебру своей профессии…

Для Баталова Иосиф Хейфиц не только талантливый режиссер, с которым связывали его долгие годы работы, но и близкий друг, наставник, наконец, крестный отец в кинематографе. Если бы тогда, в середине 50-х годов, маститый мастер не обратил внимание на неумелого дебютанта, неизвестно, как бы сложилась актерская судьба Баталова.

Ведь в то время сняться в фильме казалось заоблачной мечтой. Картин выпускалось мало. Молодое поколение нашей режиссуры еще не успело заявить о себе. А у прославленных мастеров были прочные, постоянные пристрастия, привязанности. К тому же они искали своих актеров в театре, на спектаклях. Но в том-то и дело, что Баталов не мог похвастаться своими сценическими успехами.

Несколько раз Баталова приглашали на пробы, но на этом все и кончалось. Правда, у него уже был какой-то кинематографический «опыт». Он снялся в научно-популярном фильме «Служу Советскому Союзу» в роли образцового солдата. На экране Алексей безукоризненно точно выполнял устав воинской службы, наглядно преподавал призывникам курс солдатской науки.

Актерского искусства от него не требовалось. Видимо, он подходил как типаж. Учебный фильм смотрели тысячи солдат, но вряд ли кто-либо из них запомнил имя живой модели. Наверное, никто из этих зрителей не мог себе представить, что образцовый солдат и киноартист, ставший столь популярным через несколько лет, один и тот же человек.

Об этом кинодебюте, конечно, не знал и Иосиф Хейфиц, когда кто-то из знакомых посоветовал пригласить Баталова на пробы роли Алексея Журбина в фильме «Большая семья». Молодой актер показался плохо. Надежды сняться не осталось почти никакой. Вот сыграет еще сцену с другим партнером, который в свою очередь предстал перед грозными очами режиссера, и все. Можно распрощаться с мечтой о кино. Играл Баталов как бог на душу положит, не думал о себе, о своей роли – терять было уже нечего. Но именно в этой сцене Хейфиц увидел героя, который был ему нужен, ощутил своеобразие дарования молодого актера. Быть может, его непохожесть на привычных тогда в кино рабочих парней заставила сначала режиссера отказаться от кандидатуры Баталова. А на второй пробе именно эта непохожесть стала для молодого актера козырным тузом. Вероятно, Хейфиц решил перешагнуть установившиеся штампы, найти иные, неожиданные доселе краски для образа Алексея Журбина. Сейчас уже трудно докопаться до истины. Главное – контракт был заключен. Как оказалось впоследствии, не на один фильм, а на целых пять. На важный период актерской жизни. Было ли это разумно для режиссера и актера? На этот вопрос отвечают фильмы: «Большая семья» (1954), «Дело Румянцева» (1956), «Дорогой мой человек» (1958), «Дама с собачкой» (1960), «День счастья» (1964).

На «Ленфильме» говорили: «Повезло Баталову, что снимается у Хейфица». И это было справедливо. Действительно, лучшего наставника для молодого актера не найти. Важнейшие тайны профессионального мастерства были доверены любознательному ученику. Когда же вышли фильмы «Большая семья», «Дело Румянцева», уже Хейфицу говорили: «Повезло вам, что нашли такого актера». Эта фраза на первый взгляд звучит парадоксально. Мало ли было молодых актеров, которые могли бы сыграть рабочего парня, шофера с той же мерой правдоподобия и естественности? Конечно, на Баталове свет клином не сошелся. На ум приходят многие молодые актеры, которые сыграли бы эти роли, может быть, не менее интересно, хотя, наверное, по-другому. Дело в том, что Баталов пришел в кинематограф в тот момент, когда предметом исследования стал обыкновенный человек, парень с нашей улицы, рабочий с соседнего завода.

Именно Баталов в небольшой роли Алексея Журбина пока еще

пунктиром наметил характер современного молодого человека, показал обычного парня, доброго, мягкого, пытливого. Чуть позже подобные герои появятся в картинах Хуциева, Кулидоканова, Сегеля и других режиссеров послевоенного поколения. Дела и поступки, размышления этих современников явятся предметом исследования нашего кинематографа. А пока в «Большой семье» режиссер и актер сделали лишь первую прикидку на этого героя, который очень скоро станет властителем экрана, театральных подмостков…

Пройдет немного времени, и на сцене Центрального детского нам удастся разглядеть, понять этого героя в пьесе Виктора Розова «В добрый час!». В Алексее Журбине мы могли лишь угадывать те черты характера, которые станут определяющими для героев розовской драматургии: честность, принципиальность, самостоятельность в мыслях и поступках, стремление дойти самому до самых сложных проблем сегодняшнего дня, неприятие громких фраз и красивых слов.

Для того чтобы характер Алексея в фильме «Большая семья» стал открытием не только художественным, но и социальным, ему не хватало атмосферы того времени, размышлений над важнейшими жизненными проблемами, которые волновали молодое поколение 50-х годов. Его сопричастность к сверстникам просматривалась прежде всего во внешнем облике, в манере держаться, разговаривать, слушать. Сдержанный, немногословный, с мягким юмором, добрый. К сожалению, дела и поступки Алексея были замкнуты в схему, достаточно привычную. Любимая женщина ушла к человеку недостойному, а тот ее бросил с ребенком. Пережив душевную драму, Алексей возвращается к любимой.

Баталов играет сцену встречи с Катей очень тонко, мягко, естественно. Сначала нарочитая сдержанность, даже деловитость – быстрее собрать вещи, увести ее с ребенком в свой дом. А за всем этим – любовь, и ревность, и растерянность. Жаль, что душевная драма героя была заключена в этакое безвоздушное пространство, искусственно защищена от веяния времени, от тех общественных процессов, которые происходили вокруг. Герою Баталова оказалось тесно в традиционном жизнеописании семьи Журбиных.

В фильме с достаточной убедительностью была показана общность нравственных истоков представителей разных поколений рабочей династии. Конечно, это важно. Но важно и другое: не только общность, но и отличие каждого поколения от предыдущего. К сожалению, драматургия не давала возможности подойти к решению этой проблемы.

Каждый из Журбиных был свято предан своему делу, жил заботами судоверфи, чтил семейные традиции, в своих суждениях был строг и справедлив. Видимо, таким был задуман и Алексей. И если он совершал какие-нибудь необдуманные поступки, то они объяснялись прежде всего молодостью, жизненной неопытностью. Но герой Баталова выбивался из этой жестко очерченной схемы. В нем угадывалась духовная неудовлетворенность, склонность к самоанализу, способность не принимать любую истину на веру, а мучиться сомнениями. Но, к сожалению, эти качества, которые отличали его от старших, не нашли своего глубокого развития в характере героя, не были соотнесены с нравственным обликом молодого поколения 50-х годов.

Иосиф Хейфиц уже в первом фильме угадал в Баталове актера не только одаренного, но и очень современного, который мог показать значительность в обычном, незаурядность натуры в простых житейских ее проявлениях, показать те черты характера, те нравственные качества, которые отличают молодого человека послевоенных лет.

Эти данные актера заинтересовали Хейфица и Юрия Германа, который написал сценарий «Дело Румянцева» с учетом индивидуальности Баталова. Мы ни на минуту не сомневаемся в причастности героя к шоферской профессии, к той привычной для него среде, с которой связана его жизнь. И вместе с тем он чем-то отличается от окружающих. Быть может, – это задумчивый взгляд, милая застенчивая улыбка, чувство юмора, которое позволяет ему говорить не всерьез о вещах важных. В каждом поступке Румянцева ощущается та душевная тонкость, которая заставляет его болезненно отзываться на любую, даже маленькую неправду, несправедливость.

Волей обстоятельств честный Саша Румянцев оказался замешанным в уголовной истории. Если бы авторы фильма увлеклись сложнейшими сюжетными переплетениями, все свелось бы к очередному детективному киноповествованию. Во задача была у них иная. Вся драматургическая коллизия выстроена прежде всего для того, чтобы всесторонне, глубже показать характер главного героя.

Главное в Саше Румянцеве – чувство собственного достоинства, которое невозможно сломить никакими внешними обстоятельствами. Например, сцена допроса героя, которую ведет тупой, недалекий следователь. Суть дела преподносится таким образом, что человек, обладающий даже большим жизненным опытом, мог бы испугаться, сломиться. Баталов в этой сцене очень сдерокан, немногословен. Сначала его герой несколько растерян, затем мы чувствуем, как он собирает в кулак всю свою

волю… Только бы не сорваться, не опуститься до скандала с этим солдафоном. Саша верит, что справедливость в конечном счете восторжествует, верит, что на человека невозможно безнаказанно возвести напраслину. И в этом тоже особенность времени.

Быть может, дальнейшие действия Румянцева с точки зрения здравого смысла могут показаться ребяческими, наивными – найти преступников, распутать самому змеиный клубок мошенников. Но мы понимаем, что поступки именно этого героя обусловлены причинами более значительными – высотой спроса с себя, пристальным вниманием к сложностям жизни, которая вдруг открылась перед Сашей, стремлением самостоятельно, без помощи людей, более искушенных, а может быть, и более осторожных, разобраться в своих мыслях, в своих сомнениях. Румянцев отказывается от любого нравственного кредита, который предлагают ему старшие. Он не желает освобождения от ответственности за свою судьбу, за собственные мысли. Именно эти качества, свойственные молодому поколению послевоенных лет, удалось Баталову умно и тонко показать в своем герое. Они определили нравственную тональность фильма.

Встреча с Хейфицем, постоянная работа с ним на протяжении многих лет не могла не отразиться на формировании творческой индивидуальности молодого актера. Именно под присмотром режиссера Баталов познавал арифметику и алгебру своей профессии киноактера: научился быть естественным и непринужденным перед камерой, психологически точно показывать состояние своего героя в каждой сцене, каждом эпизоде. Хейфиц привил ему вкус к тонкому акварельному письму, к тщательному психологическому анализу действий и поступков героя.

Когда вспоминают работы Баталова в кино и прежде всего фильмы, снятые Хейфицем, можно услышать такой упрек: «Баталов всегда остается Баталовым». Но нужно ли требовать от актеров кино обязательного внешнего перевоплощения? А искусство Жана Габена? Актер не пытается быть неузнаваемым на экране. Лучшие его роли, в общем-то, – вариации одного и того же характера, человека сильного, мужественного, так и не находящего своего пути к счастью. В своих лучших работах талантливый французский актер открывал нам новые грани этого характера, позволял познать глубины душевного мира героя, никогда не повторяя уже ранее найденное. Жан Габен, как правило, не изменяет своей теме в искусстве, углубляя ее, находя новые неожиданные ракурсы.

Поэтому было бы неправильным упрекать Баталова в том, что в каждой роли мы ощущаем отсвет личности актера. Как же

иначе, если речь идет о художнике, а не натурщике. Но дело-то в том, что подчас роли, которые игра«, Баталов, не давали ему возможность открывать более яркие, глубокие грани современного характера.

Например, фильм «Дорогой мой человек», который пользовался большим успехом у публики. Казалось бы, образ Устименко должен был принести творческое удовлетворение художнику. Но этого не случилось, ибо характер героя задан с самого начала. Честный, бескорыстный, самоотверженный, готовый всем пожертвовать ради других. Но хотя на протяжении фильма Устименко становится старше, попадает во множество сложных драматических ситуаций, характер его, наделенный всеми добродетелями, не претерпевал существенных изменений. Авторы фильма, по сути, повторяли открытия, сделанные в 30-х годах нашим кинематографом. Вспомним хотя бы довоенный фильм «Доктор Колюжный». Насколько сходны в главном натуры этих людей! А ведь они отделены друг от друга таким рубежом, как война.

Мне кажется, в какой-то момент содружество Хейфица с Баталовым утратило столь необходимую в искусстве требовательность друг к другу. Творческий союз двух талантливых художников – это не безоблачная идиллия, а столкновение сильных, страстных натур, в результате которого высекаются искры подлинного искусства. Веда в том, что Хейфиц стал слишком бережно относиться к человеческим особенностям и актерским данным Баталова, строить роли применительно к его индивидуальности. Хотя бы Березкин в фильме «День счастья». Актер возвращался к тому, что было им найдено, выстрадано в других фильмах. Эта роль стала для Баталова повторением пройденного. Возможно, если бы фильм появился лет на десять раньше, то обрел бы совершенно иное звучание. Картина же вышла на экран в 1965 году. Уже после «9 дней одного года». Герой времени и вместе с тем баталовский герой претерпел определенную эволюцию. К тому моменту зрителей, кинематографистов интересовал уже иной герой. Человек милый, душевно тонкий, безусловно порядочный, но в общем-то обычный уступил место личности значительной, талантливой, мыслящей масштабами общества, такой, как Дмитрий Гусев. И в сравнении с ним стала очевидна некоторая ограниченность, гражданская инфантильность героев, появление которых на экране было связано с именем Баталова.

Всеволод Пудовкин, размышляя об актерском искусстве, писал: «Если он добрый человек и играет негодяя, то он и останется добрым человеком, играющим негодяя. Поэтому и построение

образа должно у него идти не через механический показ не присущих ему свойств.

Он будет приближаться к образу только тогда, когда ряд движений, внутренних или внешних, которые нужны для пьесы, будет найден актером не через механическое повторение продиктованных или придуманных слов, движений и интонаций, а тогда, когда все это найдено через преодоление себя, живого человека».

Мне кажется, сегодня Баталов понимает, что именно в «преодолении себя» залог его новых творческих успехов. Поэтому он стремится вырваться из круга, очерченного его человеческими склонностями и творческими привычками, постараться найти в новых ролях более острую характерность. Конечно, это трудно – придется столкнуться с неизбежным сопротивлением своего человеческого материала.

Первые поиски в этом плане были сделаны в роли Гурова в фильме «Дама с собачкой». Помните ялтинские сцены? Герой в достаточной мере циничен, фатоват. Ничто не изобличает в нем душевную тонкость. Сердцеед банального курортного романа – не более. В этих сценах был не Алексей Баталов, каким мы его привыкли видеть на экране, а персонаж чеховского рассказа.

Режиссер стремится преодолеть в актере привычное – открывать в какой-то мере свою человеческую сущность в предлагаемых обстоятельствах. Сначала Баталов шел от противного, стремился как можно резче очертить банальность Гурова. Во взгляде актера появляется азарт игрока, уверенного в конечном выигрыше. Ставка его – «дама с собачкой». И потом усталость после легко одержанной победы. Еще один точный штрих вводит в фильм Хейфиц. Где-то рядом рыдает женщина, нарушившая супружескую верность, а тщательно одетый Гуров лениво ковыряет арбуз, методично сбрасывает косточки. Еще ничто не предвещает внутреннего смятения героя, конца его душевного комфорта. Все начнется после, в Москве.

«…У него было две жизни: одна явная, которую видели и знали все, кому это нужно было, полная условной правды и условного обмана, похожая на жизнь его знакомых и друзей, и другая – протекающая тайно». Но эти две оюизни не могут существовать параллельно. Они где-то пересекаются и нарушают «условную правду и условный обман». Во взгляде Гурова появляется смятенность, речь становится замедленной, движения неуверенны. Мы постоянно ощущаем, как внутренне далек этот человек от реальной действительности, сколько усилий стоит ему вернуться в когда-то привычный для него мир. Любовь не только возвысила Гурова, но и надломила его. Баталов показывает всю меру

душевной драмы героя, осознавшего бессмысленность его прежнего Существования и безнадежность будущего. Эта роль одна из лучших в биографии артиста.

Очевидно, и роль Тибула в «Трех толстяках» привлекла Баталова своей непохожестью на все то, что он делал прежде. Условный сказочный персонаж, рыцарь без страха и упрека, который из сложнейших ситуаций выходит победителем. Эта роль была сыграна актером на открытом темпераменте, броско, без столь излюбленных актером полутонов.

А вот – Федор Протасов из «Живого трупа». Судя по высказываниям Баталова, сущность характера героя ему близка и понятна – совестливость, душевная незащищенность, неприятие лживости окружающего мира. Но решить этот характер он стремился на резких контрастах настроения, душевного состояния, на повышенной нервной восприимчивости, открытом драматизме. Баталов мечтает о таком же разнообразном репертуаре, как у Марчелло Мастроянни. А итальянский актер считает, что Баталову очень повезло – он снялся в таком прекрасном фильме, как «Дама с собачкой». Сам Мастроянни хотел бы сыграть что-нибудь подобное. Что ж, в данном случае каждый из них прав…

Слезы чужого амплуа

…Не представляю, пак бы перешагнул я этот порог, если бы не встретился с Марецкой и Донским, с этими добрыми «заговорщиками»…,

Снявшись у Хейфица в роли младшего сына Журбиных, я был как в тумане. Я толком не мог вспомнить, как все это произошло: много лет не годился и вдруг попал в кино, да еще в цветное, рядом с такими китами, как Андреев, Лукьянов Кадочников!

Все было прекрасно. Сразу пригласили еще в несколько картин. Но стоило мне прочитать два предложенных сценария, как восторг мой заметно ослаб. Мне предлагали играть в точности то, что я изображал в Журбиных. И слова и костюмы те же, и, само собой, лицо и повадки требовались мои или, точнее, такие же, как в первой картине.

В то время я работал в «своем» Художественном театре, меня окружали замечательные актеры, близкие люди, и явиться перед ними таким же, только в другой обложке, было совестно. Торговать у всех на глазах тем, что с увлечением по крохам добывалось в творческой работе с коллективом Журбиных (кепочку и ту подбирали две недели), казалось даже не совсем честно.

Не знаю, как тогда сложилась бы моя киносудьба, если бы не ошеломляющее предложение Марка Семеновича Донского пробоваться на роль Павла Власова.

Ошеломляющее потому, что и в театре, и раньше в студии, и в фильме я ничего подобного не делал и даже не собирался делать. По-нашему говоря, Павел – это совсем другое амплуа. Как ни крути, нужен герой, а я никаких таких черт за собой не замечал и к таким ролям никогда не готовился.

Вместе с тем все эти противопоказания были и самой завидной приманкой, так как давали возможность не повторять Журбина.

Я не мог подводить Донского, понимал, что мой личный эксперимент может стоить ему слишком дорого, и отказался. Но Донской снова призвал меня к себе и, несмотря на мое «чистосердечное признание», решил рискнуть.

Мне кажется, что в фильме я так до конца и не выполнил того, что он хотел, не дотянул предложенной им звонкой, почти плакатной линии Павла. Но само время работы и даже неудачные попытки реализовать требования Донского были настоящим ежедневным учением и, конечно, желанным спасением от унылого повторения первых шагов.

Задолго до съемок Донской вызвал меня в Киев и поселил на диване в собственном кабинете, где было страшно повернуться оттого, что всюду лежали, валялись и торчали листы режиссерского сценария.

Он писал, читал вслух, заставлял меня проигрывать куски, снова переписывал и снова заставлял пробовать. Приходя в ужас от моих попыток, он ругался, носился по комнате, наступая на рукописи, потом сам играл и тут же требовал повторить. Донской всегда брал меня с собой, куда бы ни шел и ни ехал. Он спрашивал мое мнение по поводу декораций, костюмов, даже монтажа, и, если я отвечал невпопад, он пачинал яростно спорить и уничтожать мое замечание, точно я был продюсер и от меня что-то зависело.

Иногда мне казалось, что он нарочно ставит непостижимые задачи. Но на съемках той же сцены Донской вдруг становился необычайно мягок и пристально внимателен к каждой живой интонации. Он ни с того ни с сего позволял мне все переиначивать, вмешиваться в режиссуру. Кстати, он был первым, кто серьезно говорил со мной о кипопостановке, и громогласно объявил, что рано или поздно я должен ставить фильмы, стать режиссером.

Но главным, конечно, тогда было то, что Донской всеми путями заставлял меня осваивать непривычный,

сопротивляющийся мне материал роли.

Как многие актеры моего поколения, я думал, что, будучи представителем «классической школы», Донской более заботится о монтаже и всяких чисто кинематографических приемах, нежели полагается на актеров.

Трогательное терпение в отношении к актерским усилиям, а главное – само доверие к такому игровому способу выражения режиссерских замыслов решительно не вязались с обычной, давно приклеенной характеристикой.

Начались съемки, появилась Марецкая, и Донской точно переродился. Вся его работа с Верой Петровной заключалась в том, что в перерывчики за чаем или где-то в уголке павильона, пока ставили свет, он что-то шептал ей, объясняя на пальцах сложные мизансцены, а потом до самой съемки будто бы и забывал о ней. Так они решали самые важные куски роли.

Маленькая уличка в Сормове оцеплена милицией и охрипшими работниками киногруппы «Мать». Прилегающие переулки набиты «зрителями». Их больше, чем обычно, потому что время съемки – поздний вечер, и смена с завода уже вернулась домой. То из одного, то из другого двора высовываются головы любопытных, и это всякий раз вызывает скандал, так как в кадре не должно быть посторонних. В начале улицы обычное нагромождение киноаппаратуры: операторский кран, осветительпые приборы, тонваген, микрофоны, лихтвагены, реквизит.

Несколько раз вместо героини по улице пробегает Донской. Десятки раз поднимается и опускается на кране оператор Мишурин.

Съемка «режимная», то есть только те несколько минут, в которые солнце проваливается за горизонт, могут быть зафиксированы на пленку.

Однако Донской «бережет» Марецкую. Загримированная и одетая, она все еще спрятана в автобусе.

Он сомневается во всем, кроме ее готовности. Любая мелочь проверяется по десять раз. Всё пробуют и так и этак, а главное, что будет в кадре – лицо, фигура Ииловпы, – вроде бы никого из группы и нс интересует.

Зрители в нереулках, на крышах, во дворах уже знают содержание эпизода. Мать с ребенком на руках бежит из дома, где бушует пьяный муж. Ее играет народная артистка СССР Марецкая. Это тоже все знают. Веру Петровну любят по многим картинам, ее прихода ждут с нетерпением…

И вот она появилась где-то позади аппарата: сбившийся на плечи платок, бедный холщовый балахон, разбитые опорки на

ногах, к груди она прижимает сверток из одеяла, в котором как бы завернут ребенок.

– Где? Это вот народная артистка? – ахнула какая-то женщина в соседнем дворе. – И ее так вот бегать заставят?

Играть предстоит важный заключительный кусок драматической сцены, трудный во всех отношениях и уж совершенно не соответствующий этой публичной шумной обстановке.

Дело в том, что съемка начинается с крупного плана Иловпы, лицо ее обращено к дому, а в данном «случае к аппарату. Этот план режиссеру придется склеивать с эпизодом, снимавшимся еще месяц назад в декорации, представлявшей собою избу Власовых. Поэтому сегодня от актрисы требуется не только подняться до того уровня драматизма, на котором оборвалась сцена в избе, но и развить, продолжить эту линию, не говоря уже о соблюдении всяких технических соответствий.

Завертелся пропеллер самолета, поток ветра рванулся из-под аппарата по улице. Из переулков пожарные шланги обрушили на мостовую тонны воды. Загремели лихтвагены, вспыхнули дуги.

Вера Петровна стояла спиной к аппарату, на месте, с которого начинается ее движение, под струей неистового урагана. Все готово, можно давать команду, но Донской медлит. Он подходит к Марецкой и что-то шепчет ей на ухо: она едва заметно кивает. Он показывает ей какую-то точку в конце улицы; Вера Петровна спокойпо отвечает. Донской бережно, словно боясь потревожить прикосновением ее сосредоточенность, поправляет на плече актрисы складочку платка… Почти сумасшествием выглядит этот дуэт под порывистым, швыряющим потоки воды ветром, в грохоте и реве машин.

Сколько раз за время совместной работы Донской вверял Марецкой свои сокровенные мысли и режиссерские фантазии, и почти всегда это было вот так, в последние секунды, намеком, как напоминание самому себе.

Сигнал. Команда. Съемка.

Резко поворачивается Марецкая.

Я написал «Марецкая», и это правда и неправда, потому что то лицо, которое увидели стоящие за аппаратом, было исполнено такого страха и горя, что знакомые черты его совершенно преобразились и получили какой-то иной смысл.

Крепко сжатые губы напряженно дрожали, будто едва сдерживали рвущийся из груди крик. Широко открытые глаза светились отчаянной решимостью и какой-то особой, материнской силой.

Марецкая стояла не шевелясь в ожидании знака, по которому

должно начаться ее движение, и судорожно прижимала к груди драгоценное одеяльце.

Я взглянул на Донского. Не отрываясь от лица Веры Петровны, весь поглощенный ею, он наконец как-то странно, вместо ясной команды простонал что-то вроде «Ну…». Вера Петровна не могла этого ни слышать, ни видеть. Я, стоя рука об руку с Донским, и то только по губам заметил эту глухую команду. Я не берусь говорить, что соединяло их в эту секунду, но в то же мгновение Марецкая вздрогнула, точно от удара, и побежала…

Опорки уже на третьем шагу упали с ее ног. Казалось, она вот-вот остановится, споткнется и не добежит до назначенного места. Донской улыбался. Глаза его светились любовью и благодарностью. Я понял, что это не случайность…

Она бежала, скользя босыми ногами по липким грязным булыжникам мостовой. Бежала, не разбирая дороги, через лужи и ухабы, в потоках ледяной воды, пока маленькая фигурка ее не скрылась из виду.

– Стон! – громовым торжествующим голосом крикнул Донской и, не поворачиваясь, бросился вдоль улицы туда, где скрылась Марецкая.

Спросите Веру Петровну, трудна ли ей была роль Ниловны. Она, наверное, скажет – трудна. Но в качестве подтверждения никогда не приведет этого эпизода, потому что не в этом главное.

К великому сожалению, лужи – как и слезы – это только видимый на поверхности знак той огромной трудности, которая прячется внутри. Найти и хранить за душой то, что гонит твоего героя по улице, по воде, по жизни, куда сложнее, чем бежать, даже очень далеко.

И тогда я уже знал это, но никогда еще не испытывал на себе самом. Не представляю, как бы перешагнул я этот в общем обязательный всякому артисту порог, если бы не встретился с Марецкой и Донским, с этими добрыми и щедрыми «заговорщиками».

Еще в Москве, когда я впервые читал сценарий, мне стало не по себе именно в том месте, где значилось, что Павел должен плакать. Никогда не играя драматических ролей, я ни за что не мог выдавить из себя ни одной слезы и потому был совершенно убежден, что в условиях киносъемки, в коротком куске действия, ни при каких условиях без механического вмешательства (вроде щелканья по носу, горчицы и тому подобных ухищрений, о которых рассказывают «знатоки» кино) слез и в помине не будет.

Почему-то у меня в голове как самое страшное и непреодолимое засела именно эта деталь. Хотя на самом деле

куда страшнее было то, что Павел приходит к этой надрывной обнаженной сцене рывком, как бы неожиданно для себя самого.

– Прости! Прости, мама! – кричит он, бросаясь к ногам Ниловны, буквально через несколько секунд после того, как, сидя спиной к матери, он тупо ел из глиняной миски свои щи.

А тут еще Марецкая… В то минуты, когда я ждал ее прихода в павильон, где стояла декорация избы Власовых, Вера Петровна была для меня, как и для всякого другого, народной артисткой Советского Союза, Верой Марецкой, участницей великолепных фильмов, а также замечательных спектаклей Театра имени Моссовета.

Ощущение полной беспомощности перед предстоящей сценой с участием незнакомой актрисы, да еще Марецкой, заранее овладело мпою. Появление Веры Петровны на съемочной площадке совсем спутало мои руки и погп так, что я уже не знал, как лучше сесть и куда смотреть.

Началась черновая репетиция. Лицом ко мпе, спиной к аппарату стояла Вера Петровна. Опа спокойно, как-то по-особенному тепло произносила текст и все время внимательно смотрела на меня, словно боясь помешать мне, боясь нарушить мое «творческое» состояние…

Донской как ни в чем не бывало делал какие-то технические замечания и, кажется, был совершенно спокоен, хотя я уже целую неделю всячески давал ему понять, что не смогу, во всяком случае без какой-то особой подготовки, сыграть эту сцену.

Устанавливали свет, пробовали движение операторского крана, а я с ужасом думал только о том моменте, когда приготовления закончатся и мне нужно будет сползти с табурета и, глядя на Марецкую, изображать что-то похожее на рыдания. Чем больше я думал об этом, тем яснее видел, что это абсолютно невозможно. В первый же «перекур» я решил, что лучше сознаться, чем опозориться на съемке. Подойдя к Донскому, я сказал, что никаких слез на моем лице не будет и вернее всего сделать так, чтобы в этот момент на экране был не Павел (то есть я), а Ниловпа.

Допской даже не хотел слушать мои жалобы. Он ругался, прогонял меня, смеялся и все, точно упрек, повторял: «Ты же с Марецкой играешь! С Марецкой!»

Я не понимал тогда истинного смысла этих слов и нисколько не мог утешиться таким ответом потому, что прекрасно знал, что все нацелено на мою физиономию н спрятаться за Марецкой, стоящей спиной к аппарату, мне не дадут.

Одна надежда, что камера как-то повернется и потеряет меня.

Однако после перерыва мизансцена выглядела по-старому.

Нпловна была вне поля зрения аппарата, а я носом к объективу. Я чувствовал, что стремительно качусь к моменту, за которым последует неминуемый скандал и полный провал на глазах всех присутствующих в павильоне.

Наступила тишина. Вот-вот начнется съемка. И тут, в последний раз плюнув на собственное самолюбие, я сказал, обращаясь к режиссерской группе, что не смогу, не сумею и не знаю, как играть эту сцену. Стоящая рядом Вера Петровна спокойно и даже, как мне показалось, с улыбкой сказала:

– Да ты не думай об этом…

Откровенно говоря, я рассердился на ее равнодушие, подумав, хорошо, мол, стоя спиной к аппарату, так советовать…

Я занял свое место на табуретке.

Мотор! Съемка началась.

…Пошла сцена. Я чувствовал, как она идет, буквально долями секунды. От страха пересохло в горле, я едва произносил текст. Сейчас, вот-вот это наступит… Я должен повернуться к матери и… я точно понял, что после этого «и» прерву съемку и откажусь от нее, чтобы тут ни было…

По инерции, только по привычке, выработанной на репетициях, я все же как-то оглянулся. Первое, что увидел ясно, «крупным планом», были глаза Веры Петровны, полные слез.

Она хотела сказать: «Паша». Но не смогла договорить и получилось «Паа»… и снова она повторяла, и снова получалось «Па… Па…».

Я не отрываясь смотрел в ее лицо и уже не видел ничего вокруг. Я только почувствовал, как дрожащая рука не вдруг коснулась моей головы. В это мгновенно я понял, что по гриму моего собственного лица катятся слезы. Я совершенно забыл, что Вера Петровна стоит спиной к аппарату, что ее игры все равно не увидит зритель, да и сейчас не видит никто, кроме меня. Она играла только для партнера, мало того, Вера Петровна играла и за меня, так как от меня требовалось одно – смотреть на нее.

Как бы плохо, непрофессионально и невыразительно я пи бормотал в тот день свою роль, главное было другое – рухнула проклятая стена страха и родилась какая-то надежда, а вместе с тем и желание пробовать делать то, что лежит в ряду чужого амплуа.

1961 г.

«Баталов против Баталова»

Павел Власов – вторая роль Алексея Баталова в кино. Роль неожиданная для его актерского репертуара, которая так и осталась особняком в творческой биографии артиста.

Открытый темперамент, внешнее кипение чувств и страстей чужды Баталову, не соответствуют его манере. Поэтому еще не избалованный славой молодой актер, для которого каждая роль – ожидание чуда, поначалу отказывался сниматься у Марка Донского, замечательного советского режиссера. Ведь горьковского героя нельзя было играть в той же манере, что Алешу Журбина, то есть идти от себя, своих природных качеств. А перешагнуть через привычное Баталов тогда еще не умел.

Была еще другая – этическая сторона этого дела. В фильме Всеволода Пудовкина «Мать» Николай Баталов играл Павла Власова. Роль стала не только художественным открытием актера, но явлением в нашем кинематографе. Вступать в соревнование с дядей было для Алексея Баталова безусловно рискованно. Вместе с тем Донскому представлялось заманчивым поручить эту роль именно Баталову-младшему, как бы развивая семейные традиции.

Режиссер оказался упорным. Несмотря на сомнения, Алексей сдался. В результате – всего лишь проходная роль в биографии артиста. Случилось, как в классическом театре, короля играли придворные. Судя по воспоминаниям Баталова, талантливые артисты старшего поколения с полным самоотвержением «работали» на него.

Встреча с таким мастером, как Марк Донской, не прошла для артиста бесследно. Она проложила путь к новым ролям, пробудила интерес к режиссуре. Молодой актер выполнял на съемках обязанности ассистента, пытался проникнуть в тайны этой новой для него профессии. И Донской щедро делился с Алексеем своим опытом, терпеливо приобщал его к азам этого трудного ремесла.

Так порою бывает в науке – результат сложного опыта, длительного, кропотливого труда сам по себе не открытие, не свершение, даже не итог проделанной работы, а только веха на пути к чему-то еще более сложному и важному. Но в процессе поиска, в решении конкретных задач закладывается основа совсем иных открытий и завоеваний. Со стороны трудно оценить все значение первоначальной подспудной работы. Однако о том, что она была далеко не обычной, можно судить хотя бы по тому заявлению, которое после работы с молодым актером сделал в

печати Донской, впервые написавший, что по его убеждению, Баталов рано или поздно должен заняться своими сценариями, режиссурой.

Михаил Ильич Ромм

…Порой казалось, будто он еще на пятнадцать минут моложе самого юного своего помощника…

Для того чтобы ограничить какую-то площадь, нужны по крайней мере три точки. Для меня в любом разговоре о творчестве Михаила Ильича Ромма этими точками являются три его фильма: «Ленин в 1918 году», «Мечта» и «Обыкновенный фашизм».

Конечно, можно судить о режиссере и по какой-то одной лучшей его картине и можно говорить о всем творчестве, не огораживая ноле деятельности художника сторонами условного треугольника.

Рассказать обо всем сразу просто невозможно, для этого кроме анализа четырнадцати картин потребовалось бы говорить и о книгах, и о статьях, и о годах педагогической работы, и еще о многом, что осталось в замыслах, планах и мечтах Михаила Ильича.

Так как волею судьбы мое знакомство с Роммом связано с работой над фильмом «9 дней одного года», то, казалось бы, мне следовало говорить только об этом времени.

Но, вспоминая теперь те дни, беседы с Роммом-сценаристом, репетиции с Роммом-режиссером, часы, проведенные с Роммом-

педагогом, становится совершенно ясно, что никак, никоим образом ни стремления, ни помыслы, ни интересы художника и человека Михаила Ильича Ромма не укладываются в рамки одного фильма, одной манеры или какой-то одной художнической системы. Вместе с тем работы Ромма настолько связаны между собою его личностью, его характером и направлением поиска, что, говоря об одной, невольно перескакиваешь на другую.

Есть лица, которые невозможно угадать на статичной фотографии, так как самое типичное, самое важное в них – динамика, движение черт, движение постоянное и столь многообразное, что ни один ракурс не может служить верным изображением его. Точно так, едва начиная рассказывать о Ромме, что-то не медля хочется упомянуть и другое, порою совсем противоположное, так как ни одна черта в отдельности не определяет его постоянно движущейся натуры.

Вот почему я никак не могу представить себе Ромма, изображенного в какой-то одной точке его творческого пути.

Этот корифей советского кино так же далек от официального академического портрета, как пространственная скульптурная композиция от плоского изображения.

Именно это более всего и поразило меня с первого же дня нашего знакомства.

Я получил коротенькую записку и сценарий о физиках, который тогда еще не назывался «9 дней одного года». Прочитав рукопись, я битых два дня сочинял письмо. Я крутился, как карась на сковородке, стараясь уложить свое первое живое впечатление в рамкп благопристойного официального письма. Всякое резкое слово казалось ужасным, потому что перед глазами все время маячил образ классического профессора, этакого киноакадемика в черной шапочке.

После многих вариантов послание было закончено и отправлено в Москву.

Скоро, неожиданно скоро, пришел ответ. Письмо Ромма было столь простое и даже веселое, что мне стало стыдно за свое вымученное надутое послание. И потому, когда я вернулся в Москву и впервые пришел к Михаилу Ильичу, я уже говорил все теми словами, которыми говорил бы с самым добрым своим единомышленником.

Но и тут разговор о сценарии принял совершенно неожиданное для меня направление. Уже через десять минут Ромм был искренне возмущен моим равнодушием к проблемам термоядерной физики, моим невежеством в вопросах космического значения.

Я и сегодня не верю, что физика способна сделать человечество счастливым, но уже тогда меня больше, чем самые грандиозные перспективы использования термоядерной реакции, поразил тот темперамент, та искренняя увлеченность, с которой говорил, кричал, жестикулировал, курил, ходил Ромм. Вопросы сценарные и постановочные мгновенно растаяли, как нечто совершенно недостойное внимания.

Никогда потом я не встречал физиков, которые бы так говорили о своих делах, как в тот вечер говорил о них Михаил Ильич.

Может, и не стоит особенно удивляться той увлеченности, с которой режиссер говорит о своей теме. Но дело заключается в том, что тогда это была не просто одна из сотен подобных тем, а как раз та сфера жизни, где пульс времени ощущался наиболее четко.

В те дни физика, люди физики, их открытия и проблемы – все это было едва ли не самым оживленным перекрестком, на котором сходилось множество молодежи, где разгорались диспуты и споры о физиках и лириках, о новой морали, о картинах Пикассо и многом, многом другом. Потому и сама тема и интерес к ней имели точную временную прописку и совершенно определенную гражданственную направленность. (Несколько лет спустя Ромм возьмется за «Обыкновенный фашизм», и опять это случится именно тогда, когда тени фашизма вновь начнут тревожить умы и сердца людей.)

И, наконец, кроме всего материал, положенный в основу фильма, действие которого разворачивается в необычайных условиях фантастических лабораторий, давал режиссеру возможность свободно экспериментировать, искать новые приемы н решения. Тогда это обстоятельство имело для Ромма особое значение…

Однако, слушая пламенную речь о современной физике, о загадочных людях, ставших у пультов диковинных приборов и машин, глядя на то, как Михаил Ильич расхаживает от окна к столу, запросто произнося незнакомые мне слова, вроде «плазма», «термоядерщипа», тогда, в тот первый вечер, я все-таки не представлял себе, сколько творческой энергии и чисто юношеского полемического задора скрывается в этом человеке. И не случайно большинство из тех, кого Михаил Ильич собрал для работы над повой картиной, были совсем молодые, еще но искушенные в кино люди. Не только главный оператор Лавров (недавно закончивший свою дипломпую ленту) или художник Колганов (впервые получивший самостоятельную постановку), но и просто студенты, ученики Ромма, стали постоянными его

помощниками на площадке и непременными участниками просмотров отснятого материала и неизменными исполнителями всех групповых сцен фильма.

Естественно, что темперамент и живое мироощущение этих людей непосредственно отражались на всем происходящем в павильоне, а потому во время съемок над площадкой всегда витал какой-то особый, студенческий дух.

И, кажется, пуще всего Ромм охранял и поддерживал именно саму эту атмосферу студийности, творческой освобожденности и молодости. Ежеминутно с невероятной легкостью оставлял он свой жезл постановщика, чтобы броситься в круговорот недостойных его «сана» дел и наравне с учениками готовить самый незначительный кадр.

Порою казалось, будто он еще на пятнадцать минут молоя;е самого юного своего помощника.

Однажды, когда группа работала в подлинной лаборатории физического института, снимая кадры, связанные с одной из ядерных установок, выдался какой-то скучный невезучий день. Кусок был совсем не сложный, «проходной», но все не клеилось, не ладилось, и настроение всех присутствующих на площадке заметно падало. Проход, который мы должны были снимать, уже казался никчемным и скучным кадром.

Вдруг наш постановщик, к великому удивлению присутствовавших на съемке сотрудников института, заявил, что он сам будет сниматься в этом кадре. В первое мгновение мы вежливо улыбнулись, приняв это заявление, как обычно принимают неуклюжую остроту высокопоставленного начальника. Но Ромм послал костюмеров за халатом, который должен был превратить его в сотрудника лаборатории. Все притихли, а Михаил Ильич, кажется, действительно заволновался. Очки его поползли с переносицы вниз, а потому, чтобы смотреть через стекла, он все больше запрокидывал голову, пока она, наконец, не приняла ту особую птичью осанку, по которой всякий знающий Ромма человек сразу определит его душевное напряжение. Теперь было совершенно ясно, что он действительно собирается запять место статиста.

Это, в общем, ничего не меняющее в содержании кадра решение тем не менее тут же перевернуло весь ход съемки. Всем стало интересно и весело. Ромм облачился в халат, залез на самую верхнюю площадку установки, и начались репетиции. Вся роль Михаила Ильича свелась к тому, что он, стоя под потолком, здоровался с Гусевым, но это было уже неважно. Кадр приобрел живость, непосредственность и озорство. А главное – он стал интересным для всех, кто им занимался. И теперь эта крошечная

сценка с участием постановщика стоит в фильме.

В работе над картиной о физиках Ромм как бы нарочно избегал всего привычного или заранее определенного.

Поначалу, особенно в первые дни, я чувствовал, как Ромма раздражает стремление к законченности, к полной договоренности по поводу всех мелочей.

То ли потому, что я сперва был слишком холоден к физике (что совершенно противоречило увлечению Михаила Ильича), то ли в силу созданного воображением авторов образа Гусева, но уже в самом начале съемок я ощутил, что я не такой, каким хотят впдеть Гусева. Это сковывало меня по рукам и ногам, самые простые задания становились непреодолимо сложными.

Иногда я почти физически ощущал, что возлюбленный авторами идеальный образ Гусева никак не соединяется с моими актерскими ужимками. Все это могло бы кончиться для меня очень печально. Но Ромм, несмотря на неудачи, каждый день на съемках и на репетициях упрямо продолжал экспериментировать, предлагал все новые и новые решения. Любая нечаянная свежая подробность утверждалась им как отправная точка целого куска, и тогда наступало облегчение, я мог наконец начинать действовать от имени Гусева.

Так ото дня ко дню чисто практическим путем постепенно формировался характер этого персонажа.

Порой окружающим было абсолютно ясно, что для решения какого-то простого куска или кадра Михаил Ильич в силу своего опыта имеет по крайней мере десяток точных рецептов. Но он всякий раз тратил время и силы, дабы с искренним увлечением испробовать все, что могло дать хоть сколько-то новый, неиспользованный поворот, всегда при этом предпочитая рискованное ученическое решение всем академическим ходам. С этих позиций решались и простые ежедневные и самые сложные принципиальные вопросы, от которых зависела судьба картины.

Нет ничего болезненнее и тяжелее, чем менять что-то на ходу во время напряженной съемочной работы. Это особенно опасно и сложно, когда переделки касаются каких-то композиционных сценарных изменений. Малейшая драматургическая неточность – и вся конструкция может рухнуть, навсегда похоронив под своими обломками запроектированную в режиссерском сценарии и выстраданную авторами целостность фильма.

Представьте себе архитектора, который решил поменять опорную часть строения, когда три этажа уже выложены.

Однако примерно такую операцию проделал Ромм в самом конце работы. Фильм был уже почти полностью снят и озвучен, когда он решил разделить его на девять условных дней. Ничего

подобного в сценарии не было и не предполагалось, потому, кстати, в одном месте по дням картина так и не смогла разделиться, хотя многие зрители почему-то этого не замечают.

Тогда друзья и доброжелатели говорили и Ромму и Храбровицкому, что это самоубийство, что и так-то едва ли не самым сложным в кино является сцепление эпизодов, завоевание зрительского интереса, постепенное вовлечение его, зрителя, в атмосферу фильма и все такое прочее… А тут живые разрезы да еще тонкий иронический комментарий Гердта, который несколько раз останавливает течение действия. Все разумно и доказательно, и тем но менее фильм разделен, ибо в этом рискованном делении таилась и какая-то новая, живая форма.

Примерно по тем же соображениям через несколько дней фильм лишился и уже готовой авторской музыки, хотя все помнят, что к музыке кинематограф обратился прежде, чем стал звуковым.

Именно тапер мог спасти или погубить премьеру пемой ленты. Там, где режиссеру или актеру недоставало таланта, именно он, невидимый чародей, выжимал зрительские слезы, в радуге которых немые кадры обретали потрясающую эмоциональную силу. Нетрудно себе представить, как это бывало в том кинотеатре Ленинграда, где у рояля сидел Д. Д. Шостакович…

Но, видимо, и эта добрая безотказная палочка-выручалочка показалась Ромму слишком старомодной, слишком привычной рядом с его новорожденной лентой…

Ощущение времени, реальных проблем и изменений жизни – едва ли не самый верный залог плодотворной деятельности кинематографиста. Даже махровый киноделец прежде всего и всеми способами старается уловить, угадать сегодняшний интерес, сегодняшние потребности своих зрителей.

Мгновенный с точки зрения истории искусств рост кинотехники, изменение форм и языка кино – все это вместе требует от художника невероятной чуткости, умения отказаться от вчерашних своих же завоеваний и открытий во имя нового поиска и новых решений. Но открытия не валяются в коридорах студий, не даются без душевных затрат, и потому с ними не так-то легко расставаться.

Не обязательно быть кинематографистом, чтобы представить себе, с какою сатанинской силой тянет режиссера, оператора или актера употребить в новом фильме какой-то свой старый, проверенный ход или прием. Как хочется вместо того, чтобы каждый раз, начиная с зерна, растить дерево, взять крепкое, уже выращенное да и пересадить его на новое место.

Если теперь вы вспомните три названных в начале фильма, вам нетрудно будет заметить, как далеки они друг от друга.

Пожалуй, ни в одном из них вы не сыщете подобия, не обнаружите ключевых приемов, которые бы перекочевали из одной картины в другую.

«Мечта» пронизана теплой камерной атмосферой добрых немых фильмов. И даже сцены, целиком построенные на диалоге, на интонации, остаются в памяти как завершенные пластические этюды. В самых серьезных эпизодах картины вы постоянно ощущаете, что режиссер как бы любуется игрою актеров, позволяя им чуточку иронизировать над своими персонажами, над ситуациями, в которые они попадают.

Ничего подобного нет в фильмах о Ленине. Если говорить об их общей атмосфере, то, несмотря на многие камерные сцены, картины пронизывает ветер уличных событий. Что касается исполнителей, то это прежде всего Щукин, ибо он – актерский и ритмический ключ фильмов.

В лучших сценах это стремительный хроникальный стиль, где исполнитель и режиссер не оставляют времени разглядывать, как это сыграно и как мизансценически построено. Весь арсенал художественных средств брошен на достижение максимальной достоверности действия. Но это не та бутафорская достоверность исторического фильма «в треуголках», где в каждом кадре навален ворох подлинных предметов.

Тут главной заботой режиссуры при точности деталей остается достоверность самого хода событий, подлинность мысли.

И вот картина, где вовсе нет ни актеров, ни мизансцен, ни модных ракурсов, но тем не менее присутствует и современность и режиссерское видение – «Обыкновенный фашизм».

Существуют тысячи комбинаций хроникального материала – лучше и хуже, но эту картину, несмотря на то, что она также состоит из документов, невозможно причислить к их ряду, так как она имеет определенное авторское начало и совершенно индивидуальную манеру.

В какой же из этих картин, в каком из этих стилей, манер, почерков (называйте как угодно) искать истинное лицо режиссера Ромма? Или хотя бы в каком месте пространства, ограниченного этими фильмами, находится то единое творческое начало, которое в равной степени относится к каждому из них?

Пожалуй, вы так и не сыщете ничего, пока мысленно не броситесь в водоворот времени, его проблем и связанных с ними кинематографических исканий.

И если во всем этом отыщется что-то постоянное, то вернее всего это будет характер вечно ищущего художника, более

чуткого к окружающей его жизни, нежели к своим собственным кинематографическим завоеваниям.

В год выхода «9 дней» многие критики заговорили об интеллектуальном кинематографе. Порою совсем разное содержание вкладывалось в это понятие, но разговор продолжался, несмотря на все противоречия, явно обнаруживая какую-то четко ощутимую особенность роммовского почерка.

Для меня же она, эта особенность, никак не ограниченная одним фильмом, хотя, возможно, именно тут наиболее ярко выраженная, была просто чертою человеческого существа самого Ромма. Я имею в виду жесткость и определенность мысли, свойственные его художнической натуре. В разные времена в разном сценарном материале более или менее удачно это начало присутствует всюду, вы обнаружите его даже в построении кадра самых ранних картин. Может быть, именно наличие четко ощутимой авторской идеи, всегда лежащей в самом первоначальном замысле, и позволяет Ромму свободно выбирать форму для каждого следующего фильма.

Способность отказаться от старого, провереппого пути, умение всякий раз, всякий день начинать все с самого начала и есть, на мой взгляд, главная черта и главное достоинство всей многообразной творческой натуры Михаила Ильича Ромма.

Эта статья была написана еще при жизни Михаила Ильича Ромма, но мне не хотелось бы в ней что-то менять.

Последние годы вплоть до самого последнего дня – только подтверждение, только живые примеры того, что я узнал об этом человеке и художнике во время работы над фильмом, и даже того, о чем в ту пору мог только догадываться.

На рабочем столе Ромма остались наброски, планы, схемы уже почти сложившегося нового фильма. Одно название этой работы ясно выражает и объем замысла, и количество необходимого для просмотра материала, и само устремление автора, хотя оно крайне лаконично – «Мир-71».

Совсем недавно я случайно прочитал в одном из сохранившихся интервью о том, что было скрыто за удивительной смелостью и юношеской остротой художественного восприятия М. Ромма.

В этом отрывке Ромм говорил о тяжелом периоде своих сомнений и горьких раздумий. Это было перед началом работы над фильмом «9 дней одного года».

«Однажды ночью, – сказал он, – я дал себе клятву. Я даже записал ее тут же на бумаге и положил ее в самый дальний угол самого дальнего ящика моего письменного стола. В чем состоит

эта клятва, мне пока говорить рано, я не знаю, выполню ли я ее до конца, но, во всяком случае, я решил жить в кинематографе заново, что в шестьдесят лет не так-то легко».

Те, кто были около Ромма в последние годы его жизни, знают цену этих слов. А для огромной аудитории зрителей они воплощены на экране в двух фильмах.

1972 г.

Преодолевая привычное

…После фильма «9 дней одного года» имена этих актеров часто ставились рядом. Особенно когда разговор заходил об интеллектуальном кино, интеллектуальном герое…

Более десяти лет назад состоялась премьера «9 дней одного года». Но кажется, что это было не в далеком 1962-м, а совсем недавно, вчера. Написаны книги, исследования, множество статей о фильме Михаила Ромма. Определено место картины в истории советского кино. Но, несмотря ни на что, герои ее остаются нашими современниками. Именно они, Дмитрий Гусев и Илья Куликов, – люди, в которых сплавились лучшие черты молодого поколения вчерашнего и сегодняшнего дня. Это случилось потому, что истинный художник должен всегда видеть чуть дальше своего времени, размышлять о процессах и явлениях, которые с особой очевидностью откроются в жизни общества через несколько дней, месяцев, лет.

Именно так, как видел, мыслил, чувствовал Михаил Ильич Ромм. Тип героя умного, деятельного, одержимого своим делом, непокоряющегося обстоятельствам, а вступающего с ними в единоборство, в годы, когда делался фильм, только складывался, контуры этого характера лишь намечались. И хотя режиссер говорил о том, что человека, подобного Гусеву, можно встретить

в любой сфере нашей жизни, такие знакомства были не столь часты.

Но позже, через несколько лет, именно такие молодые люди, люди прежде всего дела, чуждые краснобайства, образованные, оснащенные последними достижениями научной мысли, во многом определили облик молодого человека 60-х годов. Тогда эти качества с наибольшей очевидйостъю угадывались в ученых-физиках, представителях технической элиты, среди которых Михаил Ромм увидел своих героев.

Если сейчас трудно назвать фильм о современности, по своему гражданскому, художническому звучанию ставший бы рядом с «9 днями», то, пожалуй, и в творческой биографии актеров Баталова и Смоктуновского нет таких героев сегодняшнего дня, которые могли бы соперничать с Гусевым и Куликовым.

Роли, сыгранные Баталовым до этого фильма, были вариациями характера милого, обаятельного молодого человека, который, как правило, не пытался активно воздействовать на обстоятельства окружающей жизни, а лишь стремился не отступить от своих нравственных правил. И именно в этом усматривалась гражданская позиция этого простого парня с нашей улицы, появление которого на экране во многом отождествлялось с личностью Баталова. Ему не приходилось еще играть героев, одержимых высокой страстью, готовых пожертвовать во имя идеи даже жизнью. Для того чтобы сыграть Гусева, ему пришлось буквально менять кожу. Были еще обстоятельства, которые делали для Баталова рождение этого нового характера бесконечно трудным.

Лишь недавно отступила тяжелая болезнь глаз, которая могла кончиться драматично. Долгие месяцы было неизвестно, сможет ли вообще Баталов вернуться на съемочную площадку. Поначалу он приступал к работе с некоторым опасением, неуверенностью. Но были и другие трудности, которые требовали от актера определенного напряжения всех духовных и физических сил.

Я читала первый вариант сценария, тот самый, что получил Баталов вместе с приглашением сниматься в картине.

Образ Гусева здесь выглядел несколько иным, чем в фильме. Изначально была заявлена трагическая ситуация – Дмитрий Гусев вместе со своим учителем Синцовым получил смертельную дозу облучения. Он знает, что ему отпущен год жизни, и поэтому спешит завершить дело своего учителя. Все остальное для него не важно, не имеет значения. Даже любовь. Никаким мужем он быть не может, а если молодая женщина решила пожертвовать для него какими-то месяцами, то пусть – у нее еще столько впереди.

Гусев живет совсем в ином измерении, чем окружающие его люди. Для него каждый прошедший день – подвиг, для остальных – подчас просто не без приятности проведенные часы. И когда Гусев понимает, что конец неизбежен, он приходит на кладбище, где похоронен его учитель Синцов, как бы оправдываясь, что и ему не удалось завершить начатое. В этом варианте Гусев был страстотерпцем, Христом атомного века, погибающим на голгофе науки.

И рядом с ним человек благополучный, преуспевающий физик-теоретик Куликов выглядел бы дешевым краснобаем. Его каламбуры, его острословие вызывали бы у зрителя не что иное, как раздражение. Получилось традиционное противопоставление истинного героя и его антипода. Рудименты старых схем в этом варианте сценария были очень живучи.

Ромм решил поломать все, чему он поклонялся прежде, – крепкую фабулу, напряженность интриги, искусно слаженный сюжет. «До „9 дней“ двигающей силой картины, ее пружиной я всегда считал развивающуюся фабулу, – писал позже сам режиссер. – В «9 днях» движущей силой картины стала развивающаяся мысль, и именно мысль сформировала и последовательность эпизодов, и строение их, и все основные формальные приемы.

Уже в середине работы над картиной мы нашли формулу – «картина-размышление». Эта краткая формула вооружила нас на преодоление ряда противоречий. Она привела даже к изменению названия картины. Прежде картина называласъ «Я иду в неизвестное».

Изменение коснулось в значительной мере как характера главного героя, так и метода воплощения его на экране. Образ Гусева лишился исключительности, жертвенности.

Легко говорить – существенно изменился характер главного героя. А вы подумали, чего стоило актеру отказаться от сложившегося представления, перевести роль в иную тональность, запрятать далеко – на третий, четвертый план – те черты характера, жизненные обстоятельства, которые вначале мыслились главными?

Например, вся история с облучением. Сначала это был краеугольный камень роли. Затем, как утверждал режиссер, это казалось ему не столь важным. О многом зрителю приходилось лишь догадываться. Помните, когда больной Гусев приходит в лабораторию и перебирает фотографии опытов? Он смотрит на них отрешенно, как-то безразлично. Почему? Ведь для него в этих карточках главная суть его жизни. А объяснение здесь простое. Болезнь неотвратимо наступает – Гусев теряет зрение. Он не

может разглядеть, что изображено на фотографиях. И еще сцена. На родине, у отца, за семейным столом. Дмитрий не может поставить рюмку. Минутное замешательство. Леля подхватывает его руку. Слепота усиливается, болезнь прогрессирует…

В книге Н. Зоркой «Портреты» написано: «Сюжет „облучения“ оказывается важным не только для развития всей драмы, но отражается даже в актерской трактовке главного образа. Алексей Баталов, как всегда скромный, вооруженный своим особым интеллектуальным обаянием, все же часто „играет“ здесь обреченность, и над головой героя вдруг светится нимб мученика и страстотерпца. Причина же – именно скрытый движок „сюжета облучения“.

В преодолении этого близлежащего сюжета заключалась для актера одна из трудностей в работе над сложнейшей ролью Дмитрия Гусева. Да, трудностей было множество. А главная – нужно было стать актером мысли, а не актером действия. Зритель по отдельным словам, часто незначительным, должен угадывать душевное состояние героя, его отношение и взаимосвязь с персонажами. А если все сложней, непонятнее, глубже? Случается, что человек говорит одно, думает другое, и еще множество неясных ощущений одолевает его. Бывает порой, что открытый текст глубже, значительней, чем подтекст, который «подкладывает» актер. Со всем этим столкнулся Баталов. Пробовал по-разному произнести ту или иную фразу. Расцвечивал разными актерскими трактовками. Получалось плоско, поверхностно. А если просто, естественно, ничего не акцентируя? Уже лучше.

Как после долгого недуга, лежания в постели человек учится сызнова ходить, так и в этом фильме актер учился говорить на экране, размышлять, нести в зрительный зал свои раздумья над самым главным, что волнует людей XX века.

*Для Баталова работа с Роммом была еще важна и тем, что именно она помогла ему уйти от актерского штампа. А такая опасность угадывалась. Естественность, мягкость, лиричность, задушевность, покорившие зрителей **в** фильмах Хейфица, в какой-то момент грозили стать не самовыявлением человеческих качеств артиста, а безотказно действующим приемом. Поэтому ломка привычного творческого метода, поиски иной характерности были для актера на том этапе его биографии просто необходимы. Образ, созданный Баталовым в «9 днях одного года», стал не только этапом его нравственного и гражданского мужания, но и вехой в становлении его творческой личности. В Дмитрии Гусеве мы увидели новые грани актерского дарования Баталова,*

открытые для экрана умной талантливой рукой Михаила Ромма, режиссера и педагога. Именно поэтому я остановилась на каких-то моментах творческого процесса, чтобы показать, как в преодолении привычного рождается новое, неповторимое. Именно этого требовал от актера новаторский фильм М. И. Ромма.

Формула таланта

…Актерская биография Смоктуновского – лучший ответ на тысячи писем, которые *шлют в редакции ослепленные светом рампы молодые люди…*

С Иннокентием Смоктуновским я встретился точно так же, как большинство его нынешних поклонников, как тысячи и тысячи зрителей, то есть в тот самый вечер, когда смотрел картину Л. Г. Иванова «Солдаты».

Но только теперь, много лет спустя, после того, как мне довелось встретиться и работать с ним, я вполне представляю, сколь серьезным и полным было то мимолетное экранное знакомство. Только зная этого человека, можно представить себе, насколько глубоко малейшие движения Фарбера выражали самого Смоктуновского, до какой степени полно в этой маленькой роли, иногда в самых незначащих деталях проявилась вся неповторимая актерская манера и человеческая индивидуальность этого художника.

Бывают чудеса, бывают поразительные совпадения актера и роли, случается принимать режиссерский ход за актерское откровение… Множество неожиданностей и обманов таит кино, но, когда после выхода фильма «Солдаты» в рецензиях дружно

заговорили об удаче молодого, вроде бы начинающего артиста, который так вот вдруг заявил себя странным и необъяснимым, оставалось главное – уровень профессионального мастерства, виртуозность самого выполнения поставленных перед актером задач.

Откуда это взялось в первой же роли? Но тогда еще никто не утруждал себя подобными вопросами. А все, что было известно о Смоктуновском в Москве, – это только то, что мыкался-де при Театре имени Ленинского комсомола на разовых выходах такой артист в лыжном костюме… Приехал откуда-то из Сибири… О нем восторженно отзывалась Гиацинтова, но в театр не принят – говорят, директор не захотел хлопотать. Правда, еще один человек, видимо, верит в него…

– Кто же?

– Выходит за него замуж одна девушка из этого театра.

– Кто она?

– Не знаю. Кажется, художница.

– А как зовут ее?

– Он зовет ее Соломкой.

К сему непременно прилагалась острота: «Утопающий хватается за соломинку!». Позже говорили, что он с семьей перебрался в Ленинград.

Прошло два года. В ненастный, облепленный мокрым снегом вечер мне довелось стоять среди толпы зрителей у ворот Большого Драматического театра в Ленинграде.

Это было пятое представление «Идиота» по Достоевскому, где Мышкина играл Смоктуновский. Спектакль давно кончился, зрители оделись, вышли на улицу, но расходиться не спешили.

Смоктуновский вышел из двери служебного хода почти такой, каким только что был на сцене. Раздались аплодисменты. Странно, неуместно звучали они над темной набережной Фонтанки…

Летом мы уже вместе репетировали в кабинете Михаила Ильича Ромма. Смоктуновский показывал, как следует играть Гусева, я изображал Илью Куликова. Ромм беспрестанно курил, смеялся и скорее играл вместе с нами, чем режиссировал.

Но даже десять минут такой импровизации могли убедить любого стороннего наблюдателя в том, что Смоктуновский не просто этакая ярко одаренная порхающая бабочка, а прежде всего техничнейший, опытнейший (даже не по возрасту профессиональный) актер. Уже позже, когда, собственно, начались съемки «9 дней одного года», я имел возможность ежедневно убеждаться в этом.

Теперь, после выхода «Гамлета», все стало очевидно, все

обрело свои прочные места в творческой биографии артиста.

Теперь для всех само собой разумеется, что датский принц не очередная удача, не просто хорошо сыгранная роль, а, скорее, итог, завершение целого творческого этапа, на протяжении которого все роли так или иначе готовили и чем-то обогащали будущего Гамлета.

Фильм Козинцева оказался для Смоктуновского той точкой, в которой сосредоточились все силы души, весь опыт прошлых лет.

Невозможно преувеличить или переоценить значение Гамлета для личной и творческой судьбы Смоктуновского.

«Сыграть и помереть!» – говорят в таких случаях актеры, и в этой слишком пышной, чисто актерской реплике есть частица правды.

Сколько раз в истории театра, достигнув вершины, актеры теряли все. Судорожно пытаясь удержаться на высоте, счастливец боялся сделать шаг в сторону и потому навсегда, точно прикованный, становился рабом своей удачи.

Нечто подобное пророчили и Смоктуновскому.

По вслед за «Гамлетом» всю страну обошла картина «Берегись автомобиля», и Смоктуновский предстал в роли комической, где ничего по осталось от героя. Несуразный парик, шляпа колпаком, срывающийся голос и, наконец, сцена, где он сам пародирует свою святыню, своего Гамлета!

Если что и помогло актеру обрести второе дыхание, зажить в ином качестве, то это прежде всего огромный, годами накопленный опыт успехов и неудач, ежедневной творческой работы.

К моменту кино дебюта в маленькой роли Фарбера («Солдаты») Смоктуновский уже имел за плечами центральные роли классического и советского репертуара, в их числе – гоголевский Хлестаков и Петр в «Последних» Горького, «Дон Жуан» Лопе де Бега, Туманский в «Машеньке» Афиногенова, Клеменс в «Крошке Доррит» Диккенса.

Однако и приведенный целиком длинный список работ Иннокентия Михайловича не объяснил бы до конца той невероятной достоверности и глубокой правды, которые поразили зрителя в роли Фарбера. Даже для этой небольшой работы, посвященной судьбе одного из многих тысяч советских людей, поднявшихся на защиту Родины, нужно было иметь за душой не только ремесленное умение, но и еще что-то человеческое, гражданское, не за кулисами виденное. И, может быть, этот личный груз в данном случае был важнее всего. Кто знает, не лежит ли начало работы над ролью Фарбера где-то в тех годах, когда вместе с другими нес на своих плечах тяжесть войны и

совсем юный, восемнадцатилетний сержант Иннокентий Смоктуновский…

Курская дуга. Фронтовики знают, что это такое. Он был там.

Днепровский плацдарм. Фронтовики помнят, что это значит. Он был и там.

Житомирская область. Окружение, неравный бой, плен.

Он бежал из колонны в Каменец-Подольской области. Конвоир мог бы и не стрелять – стояли холода, там далеко не уходили. Но он ушел. Лесом, оврагами двигался он до того самого места, где потерял сознание. И сегодня стоит деревня Дмитровка и жива та женщина, что подобрала и обогрела его.

В соседнем селе Сухоженцы он стал партизаном и снова взял оружие. В партизанском отряде имени Ленина Каменец-Подольского соединения он воевал командиром взвода. Несмотря на его девятнадцать лет, шли за ним партизанской тропой сорок видавших виды бойцов…

Если провести пальцем по школьному глобусу и то почувствуешь выпуклость – так далеко от Красноярска до Берлина. Но для Смоктуновского война, кончившаяся в столице Германии, началась именно там, в Восточной Сибири. Из Красноярска ушел на войну отец. И туда пришло извещение о его гибели. Чуть позже там, на сборном пункте, Иннокентий сам впервые встал в шеренгу бойцов и сделал первый шаг к Берлину.

И вот снова Красноярск с бесчисленными приметами прошлого. Начало еще непривычной мирной жизни.

– Ваша профессия?

– Какая там профессия? Не доучился на киномеханика.

– А еще чем занимались?

– В школе мечтал стать архитектором…

– Ну, а еще?

– В самом начале войны учился на фельдшера, но все позабыл.

– А почему вы решили быть артистом?

Смоктуновский усмехнулся и покосился в сторону сидящего невдалеке дружка.

– Вы когда-нибудь играли?

– В школе выступал на вечерах.

Смоктуновский стоит в сапогах, в выцветшей гимнастерке перед приемной комиссией и читает басню «Осел и Соловей», потеет, дрожит, запинается. И странно видеть на груди этого совершенно смущенного парня две медали «За отвагу».

Парадоксально, что пойти на экзамен в студию при Красноярском театре уговорил Иннокентия его друг, сам мечтавший о быстрой театральной карьере, о красивой актерской

жизни. Причем самому соблазнителю так и но довелось стать артистом.

Наверное, обо всем этом скоро напишут подробно и точно. Иначе даже самому утонченному знатоку не объяснить, каким образом парнишка из сибирского села, сын грузчика по кличке Круль, таскавшего тюки в Красноярском порту, явился перед зрителями датским принцем Гамлетом.

Актерская биография Иннокентия Смоктуновского – лучший ответ на тысячи писем, которые шлют в редакции молодые люди, мечтающие о легкой актерской судьбе.

Вот самые крупные вехи этой обещанной другом легкой, красивой жизни. Театральная школа. По вечерам первые крошечные роли на сцене.

Потом четыре года напряженной работы в Норильском театре. Большие роли, частые премьеры.

Потом Русский театр в Махачкале.

Потом Сталинградский драматический.

И вот вдруг… (наконец-то мы добрались до магического «вдруг») в январе 1955 года приглашение в Театр имени Ленинского комсомола! Теперь поскорее собраться, устроить дела и в Москву! Ролей много, есть с чем показываться. И опыт есть. А больше всего, конечно, было надежд. Однако в актерской судьбе Смоктуновского это столь обычное для творческих биографий «вдруг» не сработало. Он показывался в театре и, говорят, несмотря на крайнее волнение, очень удачно. Софья Владимировна Гиацинтова сердечно поздравляла его. Но, несмотря на все самые добрые рекомендации Гиацинтовой, в театр принят не был. Иногда выходил в спектаклях, как говорят, на «разовых». Так целый сезон: дни в театре, вечером поиски ночлега. Неудобно же, право, стеснять своим присутствием одних и тех же людей в течение года. Но самым трудным оказались бесконечные показы, беседы с главными и неглавными режиссерами московских театров. Он побывал и в Театре Советской Армии, и в Театре драмы и комедии, и в Театре имени Пушкина, и в Театре сатиры, и в Театре имени К. С. Станиславского. Каждый показ или беседа – это мобилизация всех сил, знаний, это надежда, и каждый раз – крушение ее.

Наконец сыгранные роли пригодились в Театре киноактера, куда после долгих переговоров по требованию И. А. Пырьева был принят Смоктуновский. Тогда его еще не собирались снимать – заняли в текущем репертуаре, он стал разъезжать с труппой.

И вот, кажется, совсем недавно роль Фарбера в картине «Солдаты». Так мы возвратились к началу: «Ах, какой появился способный молодой актер. Откуда он?»

Сибирская деревня.
Красноярский порт.
Школа киномехаников.
Война…
1969 г.

Партнеры

Баталову и Смоктуновскому довелось встретиться на экране в фильме Михаила Ромма. Их первая совместная работа оказалась знаменательной.

После фильма «9 дней одного года» имена актеров часто ставились рядом: Баталов и Смоктуновский. Особенно когда разговор заходил об интеллектуальном кино, интеллектуальном герое. Этот термин, оброненный в одном из интервью с Михаилом Роммом, прочно вошел в кинематографический обиход. Стал даже в какой-то мере расхожим. Подчас многозначительно преподнесенную банальность возводили в ранг интеллектуальности. А ведь у талантливого создателя фильма «9 дней» этот термин имел вполне определенный адрес, опирался на реальный творческий опыт. Понятие «ителлектуальный» было отнесено к вполне конкретным героям фильма – Гусеву и Куликову, к актерам Алексею Баталову и Иннокентию Смоктуновскому.

Каждая встреча, каждый диалог героев – это подлинный турнир ума и таланта. Ума блистательного, парадоксального, когда культ мысли доведен до абсолюта. И дело здесь и в режиссуре, и в индивидуальных свойствах актеров, которые сумели только им известными секретами показать на экране именно жизнь человеческого духа в его наивысшем творческом проявлении. Эти качества их таланта открывались нам не только в искрометных диалогах, но и в умении молчать, слушать, размышлять.

В каждой роли актер оставляет часть души и сердца, каждая роль – предельное напряжение ума, воли. Это множество жизней на экране. И даже такая, казалось бы, проходная работа Смоктуновского, как Иван Петрович в «Живом трупе».

Эта роль занимает скромное место в творческой жизни актера. Она не стала предметом исследования и размышлений критиков. О ней хочется вспомнить не только потому, что в «Живом трупе» вновь встретились Смоктуновский и Баталов. Не только потому, что фотография актера в этой роли помещена в книге. Важнее другое – открытие новых граней таланта художника. Актер вносит в бытовое решение фильма элементы

гротеска. Он естественен в своей неестественности. Именно Иван Петрович считает необходимым самоубийство Протасова, он берется достать ему револьвер. Этот «поставщик смерти» в какой-то момент обретает черты демонические. По один жест, одна интонация – и герой предстанет всего лишь позером. Все та же несовместимость с реальным миром. Так много мо/сет сказать талант Смоктуновского даже в эпизодической роли. Труден путь актера к каждой роли. Незнакомый характер, белый лист еще не известной биографии.

От сценария до съемки

…В тот день актер победил в Быкове все, что по-человечески казалось непобедимым…

Думаю, что способ обращаться с ролью невозможно приобрести путем чтения или каких-то специальных занятий.

Постепенно само собою с течением времени отбирается тот якобы наиболее короткий и наиболее удобный способ осваивать слова и перипетии роли, которым пользуется актер в повседневной практике.

Потом когда-то почему-то оглянешься назад, переберешь в памяти дни работы и вдруг с удивлением заметишь, что есть некоторая закономерность в том, с какого конца принимаешься за дело.

На работе актера отражается все: и доброе, и злое, и талантливое, и бездарное. Ровно в той мере, в какой оно заложено в тех людях, с которыми исполнитель вынужден строить роль. На актерское создание влияют не только те, кто является непосредственным участником общего дела, то есть режиссер, партнеры, художники, гримеры, но и лица, вроде бы находящиеся во втором эшелоне. Какой-нибудь случайно заглянувший на репетицию критик или идущий рядом спектакль – да все

решительно. Иногда и просто недоброжелательный, случайный взгляд прохожего.

Увы, актеру сто крат труднее, чем писателю или живописцу, следовать завету Пушкина и творить сообразно собственным представлениям.

И все-таки даже в хаосе съемок, хоть тайно, хоть внутри себя как-то пытаешься соразмерить, соотнести весь ряд чужих мнений и требований со своими собственными возможностями, вкусами и мечтами. Конечно, легче всего это делать, пока работа еще не началась и актер один на один с ролью. Но этот почти целиком утопический период мечтаний никак не может противостоять последующим репетициям и всему, что составляет непосредственное воплощение.

Только очень ясное представление о роли, истинное согласие с режиссерскими усилиями и всемерная помощь партнеров могут обеспечить явление первоначального актерского замысла перед зрителем. Возможно, когда-то вольный гастролер моги один, поперек всех несообразностей, обращаться к зрительному залу, но времена изменились, а кино вовсе уничтожило эту относительную независимость.

Поэтому теперь, прежде чем рассуждать о каких-то собственно актерских путях и усилиях в работе над ролью, необходимо принять во внимание и трезво оценить все реальные обстоятельства создания спектакля или фильма.

Говоря о собственных методах творчества, всякий актер невольно воображает себе некий идеальный случай, где все совпадает и свершается по его желаниям.

Вернее всего сказать, что все то, что, с легкой руки критиков, красиво называется «методом» или «творческой лабораторией актера», на самом деле есть только мучительный путь борьбы, где все враждебно и трудно одолимо.

Прежде всего это борьба с самим собой, со своей неумелостью и человеческими несовершенствами, потом это борьба с Чужими представлениями и, наконец, это борьба просто с предметами, костюмами и даже сценическим пространством.

Каждый приспосабливается сообразно своим силам, опыту и мужеству, а главное – обстоятельствам, в которых идет работа.

Я могу сказать только о направлении, в котором мне самому приходится вести эту борьбу, о самом начале дела, когда очерчен первый круг забот.

Не знаю почему, но я верю первому прочтению. Так иногда мы придаем особое значение первому впечатлению от человека и потом долго не можем освободиться от этого, возможно, случайного ощущения.

Говорят, что первое впечатление поверхностно, банально, приблизительно. Но что поделаешь, мне ни разу не удавалось полюбить живописца путем всестороннего или длительного разглядывания полотен. Я совершенно не мог бы стать Дездемоной и полюбить Мавра за муки.

Если сразу картина или роль не заинтересовала меня, дальнейшее углубление, изучение деталей только ухудшает дело, словно нечистая сила подталкивает меня искать все то, что укрепляет мою неприязнь и подтверждает первоначальное мнение.

И, напротив, если первое общее впечатление увлекает, все будто нарочно сходится к нему, и всякая деталь находит свое место.

Потом в работе я более всего боюсь за частностями потерять это первое ощущение. А если почему-то теряю его или вынужден ему изменить, чувствую себя совершенно беспомощным.

Потому-то прежде всего я с пристрастием отыскиваю в роли все, что максимально подтверждает мое первое представление о герое, и постепенно воображаемый образ наполняется подробностями какими-то вполне конкретными, лежащими в материале поступками и намерениями… Он как бы начинает сам двигаться, существовать от сцены к сцене.

А тут уже давно подкрался период разочарований, то время, когда нужно репетировать, пробовать – иначе говоря, что-то делать и говорить вместо этого придуманного существа.

И сразу на первой же репетиции или читке становится очевидным то несоответствие, которое есть в тебе и в нем. Потом, общаясь с живым партнером, пытаешься нащупать те моменты, черты роли, где твои человеческие свойства максимально совпадают с придуманным первоначально рисунком. Как кочки на болоте, эти немногие опоры первое время помогают продвигаться в работе.

Потом сто раз заблудишься, потеряешь направление, от которого шел, партнеры подскажут десятки новых приспособлений… Но заветная мечта предстать таким, каким явился тебе когда-то образ, остается неизменно.

Естественно, речь идет только обо мне, и у других актеров, соответственно их характеру, все бывает иначе.

А я, даже когда работа окончена, сам для себя сужу о пой по тому, насколько то, что получилось в конце концов, близко первоначальному замыслу. Но это уже особый разговор. Если результат и может иметь какое-то отношение к роли, то в кино это будет относиться уже к следующему фильму.

В кино степень достоверности безгранична и поэтому

эмоциональное состояние актера может почти полностью совпадать с душевным состоянием героя. И этому безусловно помогает подлинность обстановки, в которой протекает съемка. Хотя это же самое солнце, ветер, трава, гудящая улица, дождь – есть и величайшая трудность, несущая массу неудобств исполнителю.

Только в том случае и в те короткие минуты, когда актеру на съемке удается каким-то образом, преодолев себя, слиться с подлинностью всего окружающего, натура начинает помогать исполнителю действовать и чувствовать от лица героя.

Я помню, как на одной из тяжелейших съемок фильма «Шинель» Ролан Быков, который играл Акакия Акакиевича, «вдруг» преобразился, переступив эту грань. Была гнилая и грязная зима. Много дней подряд мы бились над сценой ограбления. Весь эпизод снимался ночью в занесенной метелью каменной галерее.

Быков простудился уже вчера: у него поднялась температура.

Но следующий день был еще тяжелее. Погода ухудшилась. Пять минут пребывания на улице превращали нашу одежду в мокрые тряпки. Я просто не представлял себе, как попрошу его снять шубу и шапку перед съемкой. Ведь сниматься он должен в жалком виц-мундирчике Акакия Акакиевича. И, кроме того, в начале эпизода зритель видит актера так близко, что никакое «утепление» его одежды изнутри невозможно: будет заметно…

До сих пор я не представляю себе актера, который бы согласился на эту пытку. Только фанатическая любовь к своему делу и глубочайшая актерская добросовестность могли заставить больного Быкова проделать то, что он проделал.

Мы знали заранее, что снег не полетит. Поэтому к съемке привезли несколько машин опилок. Они сразу намокли и потемнели, но все-таки были легче талого снега. Кроме того, на второй день были подвезены еще два ветродуя, один из которых когда-то служил мотором американского бомбардировщика.

Все было срепетировано, поэтому, как только начало смеркаться, мы приступили к съемке. Если бы я даже очень хотел режиссировать, все равно ни одного слова не было слышно. Рев моторов заглушал все звуки в целом квартале. Вихрь мокрых опилок бросился к месту съемки. Опилки попадали в рот, в глаза, в уши, кололи за воротником.

Быков сидел на корточках, спрятав лицо. Я смотрел на него и думал, что вот сейчас он поднимет голову и сразу захлебнется в этом мокром потоке и, конечно, не сможет произнести ни единого слова из этого центрального эпизода роли.

Закрутилась камера. Начался первый дубль. И тогда мне

показалось, что все то, что несколько секунд назад на репетиции мешало Быкову, создавая ему десятки нечеловеческих трудностей: и мокрый заиндевевший камень стены, и ветер, и опилки, и скользкие плиты на полу галереи, и холод, мгновенно проникающий через тонкую ткань мундирчика, – все это вдруг стало помогать ему. Точно змея, меняя шкуру, он освобождался от себя, ощущая и воспринимая теперь окружающее нервами своего героя.

Быков скинул шапку, шинель и с закрытыми глазами начал медленно подниматься по стене. Мгновенно намокшие волосы прилипли к лицу. Несколько секунд он стоял с закрытыми глазами, словно отдыхая, и, казалось, его совсем не тревожит эта секущая лицо мокрая метель… Потом он открыл глаза, и они не мигали, не щурились, они были полны горя и слез… Он ощупал себя дрожащими руками. Страшная мысль о пропаже шинели явственно отразилась в его широко открытых глазах, он как-то весь встрепенулся и закричал… Закричал так, что стоявшие за аппаратом люди переглянулись… от страха. Потом, хватаясь за стенки, он долго бежал по длинному коридору, спотыкался, снова бежал и все кричал, кричал…

Невозможно было поверить, что это тот самый человек, который только что с трудом открывал глаза, поминутно кашлял и говорил простуженным голосом. Актер победил в Быкове все, что по-человечески казалось непобедимым.

Но дело не только в этом. Главное заключается в том, что на пленке сцена получилась именно так, как была задумана сообразно не столько физиологии и обстоятельствам, сколько вымыслу, сочиненному заранее образу и поведению.

Все, что Быков на съемке совершал чисто интуитивно, в полузабытьи, оказалось математически точно в каждом дубле. Он поднимался в нужном ритме, стоял ровно столько, сколько того требовал крупный план, а спотыкаясь и крича бежал по тем плитам, которые были ограничены рамками кадра.

Вот это самое я имел в виду, когда говорил о первом впечатлении, о замысле и воплощении его на съемочной площадке.

Все домашние занятия, репетиции, подсказки режиссера, партнеров суть только вехи, по которым движется образ.

И только по-своему заранее прикрепленный в каждом мгновении к собственным подлинным ощущениям, мыслям и нервам кусок роли может в нужный момент оторвать исполнителя от него самого, от примитивного правдоподобия. Оторвать, пронести в русле заданной автором жизни, не утеряв при этом ни капли подлинной крови и живой человеческой силы

актера.

Видимо, никому не дано всегда и все играть так. Чаще исполнитель только мучительно стремится к этой свободе и не успевает достичь ее в ходе съемки или в потоке идущего действия. Но каков бы ни был первоначальный путь работы – «метод», «кухня», короче, способ подготовки, – мне кажется, что высшая и конечная цель в этих мгновениях. В этом переходе за грань игры.

1973 г.

Момент истины

…Ни овна роль не отнимала у актера столько душевных сил, как роль Протасова…

Мне хотелось проникнуть в тайное тайных актерской жизни, понять тот путь, что отмерен от первого знакомства со сценарием до выхода на съемочную площадку. Наверное художнику трудно достаточно точно объяснить все этапы рождения характера героя, передать словами эмоциональное, психологическое состояние человека, который должен обжиться в чужой «шкуре», почувствовать себя в ней свободно и уютно Поэтому рассказ Баталова о его методе работы над ролью не претендует на какие-либо теоретические обобщения об актерском мастерстве. Это, скорее, эскизные наброски. И все оке даже эти наброски могут дать представление о творческом методе актера, об этапах постижения роли. Мне бы хотелось проследить некоторые моменты работы Баталова над образом Феди Протасова в экранизации «Живого трупа», рассказать о том, чему я была сама свидетелем.

Вот один из первых разговоров об этой роли еще до начала съемок.

«С того момента, как актер поступает в театральную

студию, он мечтает о „настоящих“ ролях, – сказал как-то Баталов. – Когда я учился в Школе-студии Художественного театра, больше половины студентов непременно желало сыграть царя Федора. Это была самая высокая и недостижимая наша мечта. Десяток лет спустя в той оке Школе-студии МХАТ учился мой младший брат. Тайной мечтой и его сокурсников оказался несчастный царь Федор. Когда делаешься взрослей, начинаешь более трезво судить о своих творческих возможностях и намерениях. Царь Федор растворится в реальных заботах, рано или поздно на его место приходят другие желанные образы. Но и эти „новые роли“, как и студенческие мечты, осуществляются очень редко и, как правило, не в том качестве, в котором представлялись в молодости. И Протасов – как раз одна из тех ролей, которая входит в состав мечтаний почти каждого студента театрального училища. В классическом репертуаре мало характеров, столь заманчивых для артиста. И нет ничего удивительного, что и мне хотелось сыграть Протасова. Я думал о нем и ждал, когда придет мой день. Мне показалось, что он наступил на пороге сорокалетия. Сорок лет – это возраст Федора Протасова. Разумеется, я понимал, что совпадение возраста героя и исполнителя никоим образом не может быть гарантией успеха. И никогда не имеет решающего значения при распределении ролей…

И все-таки для меня возраст был важен. Казалось, что он откроет мне какие-то точки соприкосновения с ролью, какие-то живые впечатления… А может, я просто придумал себе этот условный рубеж, перейдя который нужно либо отказаться навсегда, либо решиться.

Исподволь я давно готовился к этой роли. Как? Трудно объяснить. Прежде всего то были мои соображения и размышления по поводу пьесы. Я прикидывал, как мои «идеи» сообразуются с текстом Толстого в конкретных кусках, как можно реализовать их в действии.

Честно говоря, я готовился играть Протасова на сцене. Но вышло так, что режиссер Владимир Венгеров, снимавший в свое время спектакль «Живой труп» с Николаем Симоновым, загорелся желанием экранизировать эту пьесу вновь. Так определилась моя актерская судьба», – закончил свой рассказ Баталов.

Миновал подготовительный период. Все свои «соображения и размышления по поводу пьесы» Баталов вынес на съемочную площадку. Работа над ролью продолжалась и за стенами студии.

За эти два года Баталов много раз проигрывал передо мной куски роли, целые сцены. Иногда, чтобы «наглядно» доказать правильность своих суждений, свое личное отношение к Протасову, а чаще для того, чтобы проверить еще раз точность интонации,

эмоциональное состояние героя. Все эти «представления» происходили дома, вечером, накануне съемки. Ведь для актера кино время репетиций сжато до минимума. Поэтому и Баталову в основном приходилось работать одному. В лучшем случае «зрителями» и «режиссерами» становились друзья и домашние.

А затем на съемочной площадке я видела, как актер вступал в единоборство с окружающими его людьми, вещами, которые представлялись ему враждебными, мешали сосредоточиться, вернуться к «своему» Протасову. Иногда казалось, что Баталов многое растерял, что найдено накануне. В других эпизодах беспощадная рука режиссера отсекала все лишнее. Но и в том и в другом случае актер после съемок чувствовал себя опустошенным, потерявшим что-то очень важное. Ему казалось, что постепенно разрушается именно его представление о Протасове.

И тогда он с тоской вспоминал о театре: «Я люблю сцену и в глубине души считаю себя актером театральным. Но что касается Протасова, мне одинаково интересно играть эту роль как в театре, так и в кино, – говорит Алексей Баталов. – Думаю, что работа в фильме «Живой труп» не помешает мне когда-нибудь потом сыграть Протасова на сцене, так как то, что было мной продумано и придумано, в равной мере необходимо при работе в театре и на съемочной площадке. Для сцены потребуются другие приспособления, иные средства выражения, внешне многое должно измениться и, конечно, изменится, но дело не в технических приемах, а в идейной внутренней сущности образа, которая для меня всюду остается неизменной. Во всяком случае, пока не переменюсь я сам».

Уже очень скоро я знала почти наизусть все реплики, монологи Протасова. По настроению, душевному состоянию Баталова я научилась угадывать, в какой сцене он снимается сегодня, завтра, послезавтра. В один из моих приездов он вдруг с чисто протасовской совестливостью заявлял, что ему стыдно за все, что он сделал и сыграл за свою жизнь. В другой раз Баталов со страстью утверждал, что любой развод, крушение семьи всегда безнравственно, а неверность жены просто преступна. Я уже не удивлялась ортодоксальности его высказываний. Актер в образе переживает ситуацию роли – Лиза, Каренин, развод.

Приехала через месяц – новое увлечение: цыганские песни. Они обрушились на меня сразу, едва я успела переступить порог баталовской квартиры. Он стал мне наигрывать на гитаре сначала мелодию песни, а затем долго объяснял, что такое цыганские переборы, как брать аккорды и так далее. Из всего я смогла понять только одно: значит, снимаются сцены у цыган. Оказывается, на студии он выкраивал каждую свободную минуту,

чтобы послушать, как играет на гитаре Ром-Лебедев – консультант цыганских сцен. Переключить Баталова в эти дни на другие дела и разговоры было почти невозможно. Все кончалось гитарным перебором.

Конечно, это всего лишь внешние моменты работы над ролью. Отнюдь не самые главные. Но разве возможно постороннему проникнуть в тайное тайных творческого процесса? Даже сам художник порой не может в полной мере осознать все вехи рождения образа. Поэтому мои заметки со съемок «Лживого трупа» – всего лишь личные впечатления, не претендующие на обобщения.

Я знала и раньше, что путь артиста, даже удачливого, талантливого, чаще усыпан терниями, чем розами. Знала, но не представляла себе этого в полной мере, пока обстоятельства меня не свели с Баталовым. Я увидела, каким он возвращался после съемок. Осунувшийся, ввалившиеся глаза. Следы грима еще больше подчеркивали усталость. К тому же я знала, что он нездоров, что каждое посещение студии может надолго свалить его в постель. И все равно утром, независимо от своего состояния, Баталов уезжал на студию, снимался, а ночью возвращался еще более измученным, чем накануне.

Он не мог себе разрешить заболеть. И болезнь отступала, когда Баталов выходил на съемочную площадку.

Ни одна роль не отнимала у Баталова столько душевных сил, как роль Протасова. Актер еще не сталкивался с таким сложным, пожалуй, даже противоречивым характером. К тому оке Баталову думалось, что именно роль Протасова позволит ему разрушить привычные представления о его актерских возможностях. На эту работу он делал большую творческую ставку. К сожалению, выигрыш оказался намного меньше, чем он рассчитывал. Его ли вина? Сказать трудно. Ведь к созданию фильма причастны многие. Кого можно обвинить в том, что не все талантливо сыгранные куски попали в фильм? Бывает так, что по техническим причинам лучший дубль нельзя взять в картину. Иногда «момент истины» вдруг приходил во время репетиции, а в съемках многое оказывалось утерянным.

Такой момент душевного подъема Баталов пережил на репетиции сцены с Абрезковым, которая очень важна для понимания характера главного героя. Актеры не были подчинены жестоким канонам кино. Им не нужно было останавливаться после трех реплик и по нескольку раз повторять один и тот же эпизод. На репетиции они играли сцену с начала до конца так, как она идет в театре. И это было прекрасно.

Баталов начинает разговор с князем нервно, напряженно и

вместе с тем доверительно, ибо посчитал собеседника за человека порядочного, который непременно поймет истерзанную душу Протасова, поймет справедливость его нравственных устоев. Мы понимаем, что Федя, видимо, впервые говорит все это другому человеку. И сначала ему неловко. Поэтому интонации резкие, даже чуть вызывающие. А потом, словно бросаясь в холодную воду, он стремительно, на одном дыхании, повествует о жизни своей. Только бы успеть все сказать до конца! Сказать так, чтобы князь понял, поверил. И Абрезков понимает истоки душевного кризиса Протасова. С интересом выслушивает предложенный Федей выход. Быть может, предложенный в запале чувств – ведь имеется в виду самоубийство. Что ж, князь и с этим соглашается все так же спокойно и невозмутимо. И наступает момент прозрения. Протасов вдруг понимает сущность этого респектабельного господина. Доверительность тона сменяется холодными, резкими фразами.

Эта сцена – одна из лучших у Баталова. И все-таки, как мне кажется, на пленке этот «момент истины», это чудо искусства ощущается не в полной мере. Там, на репетиции, я могла следить за душевным состоянием героя на протяжении всей сцены. А на экране крупные и средние планы Протасова и Абрезкова в какой-то мере притушили высоту эмоционального накала.

А вот продолжение этой сцены уже на съемках. Режиссер дает последнее распоряжение. Уже поставлен свет. Интерьер, построенный в павильоне, должен изображать комнату Протасова. Но пока перед нами всего лишь мертвые декорации, нагромождение обклеенных обоями щитов. А стол, стулья, занавески – предметы реквизита.

Но в какой-то миг все изменилось. Не потому, что прозвучала команда: «Мотор!» – и установилась обязательная в павильоне тишина. На съемочной площадке появился актер, и случилось необъяснимое. Перед нами был не Алексей Баталов, а именно Федор Протасов – раздавленный, потрясенный только что принятым решением уйти из жизни.

В павильоне наступила какая-то удивительная тишина. Каждому, кто был на съемках, стало чуть неловко. Казалось, что мы нескромным взглядом подсмотрели чужую драму или нарушили тайну исповеди.

…Протасов один после объяснения с князем Абрезковым. Он напряженно прислушивается. Стукнула дверь раз, другой. Абрезков ушел. И только тогда мы поняли, чего стоило ему объяснение с князем. Он нервно заметался по комнате, потом бессильно опустился на стул, закрыв лицо руками. Вновь вскочил, бросился к письменному столу, взял бумагу, написал несколько слов, рванулся

к двери… А лицо? Жесткое, отчуюденное. Это был человек, у которого не было завтрашнего дня. И мы понимали, что если бы под рукой у Протасова оказался пистолет, драма его окончилась бы тут же.

В фильме этой сцене отведено несколько минут, мне же казалось, что она длится вечно…

Фильм «Живой труп» вышел на экраны. Теперь уже очевидно: ни картина, ни роль Протасова не стали событием в нашем кинематографе. Кто в этом виноват? И постановщик и актер. Хотя и не в равной мере. Как известно, пьесу намного сложней перевести на язык кино, чем прозаическое произведение. Стремление во что бы то ни стало преодолеть театральность, которая, к сожалению, в некоторых эпизодах явственно просматривается, привела к излишней подробности бытописания. Антураж фильма – пестрый, многоцветный. За мелкими, необязательными деталями (например, закулисные картины цыганской жизни, эпизоды на бегах) порой теряется главная мысль фильма, психологическая обоснованность некоторых поступков героя. Но при всем мне кажется, что не следует преуменьшать серьезность и в чем-то необычность этой роли для актерской биографии Баталова. Его интересовала не столько точность жизнеописания героя, внешняя логика его поведения, сколько философское, социальное исследование данного характера. Меняются жизненные ситуации, в которые попадает Протасов, но существо личности остается неизменным, ибо нравственный кризис героя, его поиски истины произошли еще до начала тех событий, что разыгрываются в пьесе.

Название пьесы Толстого «Живой труп» выходит за обозначение чисто житейской ситуации – мнимое самоубийство человека, который хотел этим поступком облегчить судьбу близких ему людей. В толковании Баталова Протасов – душевно опустошенный, мертвый. Словом, «живой труп». Вот собственное суждение актера об этом характере: «Мне кажется, что, выражаясь сегодняшним словом, несовместимость Протасова с окружающим его миром есть определенное, разумеется, толстовское, но выражение все той же вечной темы. Того же среза человеческой жизни, в которой обнаруживается и Гамлет, и Дон-Кихот, и Мышкин, и множество других, менее ярких и значительных фигур, являющих собою ту нравственную чистоту и человеческую цельность, которая не укладывается в рамки принятых приличий и личного благополучия. Я думаю, что толстовская точность в изображении реального мира никак не противоречит этому разрезу. И то, что Протасов пьет или сперва не может красиво „героически“ застрелиться, только глубже связывает эту вечную фигуру с нашей земной жизнью, никак не

отнимая ее значения и смысла».

Актер стремится развенчать Федю Протасова как личность романтическую. Его реплика: «А я не герой!» – служит ключом роли, характера. Баталов на экране более будничен, более обычен, более сдержан и скромен в проявлении своих чувств, чем другие известные исполнители этой роли. Хотя мы постоянно ощущаем его предельную нервную напряженность, когда достаточно одной искры, чтобы произошел взрыв. Многие исполнители возводили Протасова в ранг героя. И внешне они были импозантны, величественны, значительны. Сцена самоубийства воспринималась как проявление благородства и силы духа. В фильме Протасов стреляется где-то на задворках, за поленницей дров, как затравленный пес, который, чуя смерть, убегает от людей.

То, что герой Баталова – человек сравнительно молодой, делает его конфликт с окружающей средой более резким, глубоким, драматичным. Ведь обычно Протасова играли человеком в летах, все изведавшим и уже внутренне уставшим.

А когда душевная опустошенность постигает натуру, полную жизненных сил, то все происходящее в фильме обретает другую тональность. Конфликт из сферы личного переходит в область общественного. Решение характера Протасова Баталов находит в следующей реплике: «А уж быть предводителем, сидеть в банке – так стыдно, так стыдно…»

Мне кажется, что самая большая похвала актеру, которую я слышала, кстати, от противников фильма, была следующая: «Все кругом хорошие, нормальные люди, и среди них ходит неприкаянный Протасов и мешает всем жить». Да, с точки зрения здравого смысла, может показаться и так. Несколько веков назад и Гамлет своим странным поведением растревожил устоявшуюся жизнь Эльсинора. Протасов, конечно, не принц Датский. Но в его характере причудливо сплавились гамлетизм, донкихотство и российское правдоискательство. Это драма человека мягкого и безвольного, который напрасно стремится найти естественность и истинность в окружающей жизни.

Душевный кризис Протасова – это кризис мыслящего, совестливого русского интеллигента, нравственные принципы которого несовместимы с действительностью, официальной моралью того времени. Ему душно в этой Атмосфере лжи, ханжества, всеобщего стяжателъства. Хотя бы глоток свежего воздуха! Может быть, у цыган еще сохранилось что-то настоящее, неподвластное лицемерию, расчетливости. Какое чудо их песни! Разбудораживают души, возносят на вершины блаженства. По ведь и за блаженство надобно платить чистоганом. И поэтому напряженность, внутренняя настороженность не покидают

Протасова – Баталова и в сценах цыганского загула.

Вот эпизод с Машей. Протасов сидит, закрыв лицо руками. И вдруг повелительно: «Ну, поцелуй меня». Она целует. «Ах, хорошо! Кабы только бы не просыпаться». Но в этой реплике мы не слышим ноток блаженства. Баталов говорит холодно, отчужденно, ибо его герой не верит в истинность чувств цыганки, не верит в возможность любви.

Баталов играет человека с содранной кожей, когда каждый нерв обнажен, любое соприкосновение с жизнью причиняет невыносимую боль. Пытаясь скрыться, уйти в никуда, он не может оборвать те нити, которые связывают его с прошлым. Да, он продолжает любить Лизу, ревновать ее к Каренину. Эти чувства оказывались глубоко запрятанными у большинства исполнителей роли Протасова. Быть может, и здесь имел значение возраст героя. В сорок лет трудно быть выше всех земных страстей.

Одна из лучших сцен у Баталова – рассказ Протасова о прежней жизни. Другие актеры, что выступали в этой роли, обычно повествуют о прошлом своего героя с налетом элегической грусти, гладко, довольно спокойно – ведь все сказанное сейчас давно осмыслено, пережито. Баталов же волнуется, сбивается, часто не находит сразу нужного слова. Сам задает себе вопросы и тут же отвечает. Мы как бы следим не только за рождением слова, но и мысли, мысли взъерошенной, необкатанной. И это убеждает, что прошлое, отделенное от героя несколькими годами, продолжает для него оставаться настоящим. И поэтому самоубийство воспринимается не как благородный поступок падшего героя – уйти из жизни, чтобы не мешать хорошим людям. Протасов Баталова с самого начала обречен. И вне зависимости от постановления суда он бы все равно ушел из этой жизни.

По-разному можно относиться к этой работе Баталова, очевидно, возможны и другие толкования. Я увидела Протасова таким.

О том, чего нельзя сказать словами

…Вряд ли сыщется актер, который, глядя на Марсо, не ощутил бы связи своего дела с его всепроникающим искусством…

«Зрители платят деньги за то, что между словами, – пьесу они могут прочитать и дома…».

В этом простом, несколько грубом замечании молодому актеру, который норовит поскорее выпалить слова своей роли, скрыты великая мудрость и опыт сценического мастерства. Нередко «то, что между словами», наполняет произносимые фразы и даже противоположным смыслом.

Одни и те же реплики какой-нибудь классической, тысячу раз сыгранной роли становятся основой совершенно несхожих актерских созданий, среди которых могут оказаться и шедевры и пошлые раскрашенные фигурки.

Недаром опытные актеры говорят: «В этой роли есть что играть!» Играть – а но произносить. Огромная, мало того, решающая часть роли, то, что придает персонажу живую неповторимость, может быть сделана и делается не набором слов, а чисто актерскими средствами.

И чем лучше спектакль, тем богаче, разнообразнее и глубже эти живые актерские дополнения.

Казалось бы, совсем немного остается на долю исполнителя,

который скован заданными обстоятельствами и словами да еще одет и загримирован согласно изображаемому времени.

Если не считать голосовой окраски, что, разумеется, тоже дает драматическому актеру огромный выигрыш, все его средства заключены только в том, чем с древнейших времен жива и сильна пантомима.

В этом коротеньком промежутке «между словами», в паузе, отдаляющей одну реплику от другой, порою вмещается такая буря чувств, такой поворот судьбы, что впереди и позади стоящие фразы кажутся не более чем датами на граните надгробного камня, где годы – только знаки, ограничивающие целую человеческую жизнь.

И дело не в том, что драматург «забыл» или не смог написать текст, а в том, что в иных ситуациях слова просто не нужны, бесполезны, бессильны выразить то, что стряслось с человеком.

«Добро строитель чудотворный! Уже тебе!» – вот и весь текст, данный Пушкиным к огромной потрясающей сцене безумия, где грохот копыт и громада призрака, озаренного луной, – весь этот ужас погони не оставлял героя «во всю ночь». Всю ночь гнал его по огромным пустым улицам и площадям. Для этой сцены без слов от артиста потребовалось бы не меньшее духовное и физическое напряжение, чем то, что нужно для встречи Гамлета с призраком, для знаменитых монологов короля Лира. Но не обязательно обращаться к столь сильным литературным примерам. В реальной человеческой жизни на каждом шагу есть такие мгновения, такое напряжение чувств, куда невозможно вторгаться словами. Поскольку актеры играют людей и воспроизводят людские страсти, все это не может быть пропущено, не может постоянно оставаться за кадром.

Более того, все подспудное, наиболее трудно выразимое, то, что скрывается за словами, в конечном счете определяя их окраску, и то, что свершается в паузах, – все это и есть священная область собственно актерского творчества.

Именно по этим внутренним движениям и переходам от одного куска к другому мы судим об актерской индивидуальности, о темпераменте и способностях исполнителя, даже о его человеческой позиции.

Настоящий актер скорое может обойтись без каких-то слов, нежели без того, что стоит за ними и составляет непрерывную цепь живых ощущений.

Только эта нигде не писанная, не поддающаяся простому выражению партитура роли способна увлечь зрителя, заставить его верить и увлекаться фантастическими событиями представления.

Все это невольно приходит на ум и кажется совершенно очевидным всякий раз, когда мне случается вновь воочию встретиться с искусством Марселя Марсо.

Лишенный подпорок в виде объяснительных или эффектных фраз, мим отвечает за каждое мгновение сценического времени.

В кристально чистом виде строгой пантомимы перед вамп открываются бесконечные возможности актерских средств выразительности.

Теперь, когда наши молодые мимы ходят по сцене в трико так же спокойно, как мы когда-то ходили в тулупах и валенках, когда наши зрители познакомились с актерами японского, итальянского, английского и французского театра, когда огромные аудитории рукоплещут пантомиме в лучших концертных залах страны, мне трудно объяснить то чувство, то ошеломляющее впечатление, которое произвела на меня первая встреча с театром пантомимы.

Может быть, от того, что это было в Париже, где и без пантомимы все казалось чуточку неправдоподобно, где путешествие в театр, улицы и сам воздух – все как нарочно располагало к восприятию предстоящего зрелища, тот вечер остался в памяти как праздник, как открытие неведомого мира. Два отделения пролетели в мгновение ока. Спектакль был превосходный. А главное – столь не похожий на то, что мне до этого приходилось видеть, что всякий момент действия казался откровением.

Отдельную часть представления занимала пантомима под названием «Ломбард».

Это целая законченная пьеса со многими действующими лицами и разными исполнителями, каждый из которых по-своему дополняет общее напряжение событий. Если подробно записать все, что видели и узнали за время действия зрители, получится сценарий великолепного современного произведения с глубокими и точными человеческими характерами.

Но самое главное, что, рассказывая или записывая это, вам совершенно не понадобилось бы сочинять реплики, дополнять или объяснять что-то диалогом. Все складывается так, что слова просто ни к чему, тут они звучали бы фальшиво.

Сцена представляет собою полутемное, неуютное помещение ломбарда. Вся мебель этого казенного заведения состоит из длинной обшарпанной лавки для посетителей. На противоположной стороне в загородке небольшое окошечко приемщика. Кажется, здесь должно пахнуть пылью и нафталином.

Но самое гнетущее – это безмолвие, тишина, словно охраняющая какой-то вечный покой человеческого горя. Скрип

половиц, едва различимый шум шагов да шорох одежды подчеркивают безмолвие и сразу ярко и точно создают атмосферу ломбарда, которая захватывает зал буквально с первой минуты открытия занавеса.

Дожидаясь приема, на лавке сидят совершенно разные, впервые встретившиеся люди.

У каждого своя тема, своя забота, свой характер, и в то же время они незримо объединены этой мрачной тишиной, а еще более какой-то общей согнавшей их сюда нуждой. Им нет никакой необходимости разговаривать между собой. Скорее, напротив, они стесняются друг друга и каждый старается скрыть свое истинное положение.

Нечего и незачем говорить и тому господину, который, поместившись у окошечка ломбарда, равнодушно начинает принимать и оценивать вещи. Невозможно упомянуть все детали и нюансы, из которых складывается эта симфонически построенная сцена.

Одна за другой открывается ряд трагических судеб, и опять-таки, будь тут слова или просто рыдание, все было бы, кажется, гораздо хуже. Во всяком случае, менее выразительно и строго.

Женщина сдает свое обручальное кольцо… Потом к приемщику направляется человек с футляром от скрипки, и снова целая судьба.

Потом еще клиенты, и для каждого в закладе невозвратимая потеря, часть воспоминаний, отрезок жизни. Кто-то уступает очередь, желая еще на минуту отодвинуть то, что уже неизбежно.

Дело к концу. Приемщик торопится, вот-вот закроет окошечко, а человек в очках, видимо, натрудивший глаза бесконечным чтением, все еще с жадностью листает страницы своей книги. И по дороге к оценщику, делая последние пять шагов, он все еще пробегает глазами по строчкам… Более тянуть невозможно. Посетитель, бережно закрыв книгу, снимает и, подслеповато щурясь, протягивает в окошко свои очки.

Чудесная сила напряженного безмолвия владела залом, заставляя зрителей в каждую секунду действия ясно, почти физически ощущать драматизм и человеческую боль всего происходящего на сцене.

Были в тот вечер и несколько пьес, которые Марсо исполнял один.

Разнообразие тем, лиц, мотивов, головокружительная сложность и скорость сменяющихся чувств. И опять нигде никакой неловкости нарочитого молчания, когда кажется, что актеру почему-то заткнули рот и он старается кое-как объясниться иным способом.

Казалось, нет такой ситуации, нет того положения, оказавшись в котором Марсо не мог бы передать то, что испытывает его герой.

Мы не могли удержаться от желания пойти после представления за кулисы и поклониться артистам. Кроме всего, хотелось просто поглядеть на живого Марсо. Слишком невероятным для обычного человека казалось все, что он совершал на сцене.

Уборная Марсо представляла собою закуток, сколоченный из тоненьких досок в дальнем углу сцены.

Нам приветливо отворили жиденькую скрипучую дверь, и мы увидали то, что остается неизменным за кулисами всех театров мира.

Всегда и везде – это тесная комната, яркий свет ламп у зеркала, просыпанная на столике пудра, пестрые тряпки еще не убранных костюмов и среди всего – разгоряченный полураздетый человек – оборотень, в котором дьявольски перемешались два живых, не похожих друг на друга образа – тот, который только что был на сцене, и тот, кто сейчас, на твоих глазах вылезает из его шкуры, превращаясь в обычного человека из публики.

Артист еще не успел разгримироваться, и толстый слой белой краски скрывал черты его лица. Но Марсо уже был совершенно непохож на свои сценические персонажи. Прежде всего, в отличие от своих героев, легких и гибких, словно водоросли, теперь весь он, каждый мускул его тела был пролизан невероятной человеческой усталостью. Тонкие руки с натруженными, как у рабочего, венами, пот, проступающий сквозь слой грима, вытянутые расслабленные ноги, воспаленные блестящие глаза – все это было прямо противоположно тому, что в совершенной пластической форме, без малейшего, казалось бы, усилия являлось на сцене.

Марсо спросил, все ли нам было понятно.

Мы наперебой бросились объяснять. Разговор был сумбурный, шумный, скачущий. Каждый дергал за рукав несчастного переводчика, желая узнать то, что говорил Марсо. Но, пожалуй, самым странным, самым неестественным как раз и было то, что мы так плохо понимаем друг друга, что у нас разные языки. Всего несколько минут назад мы не думали об этом – так точно и ясно было все, что происходило на сцене.

Все вместе: и впечатления от этого спектакля, и сумбурный разговор с Марсо, и его превращение – все соединилось в одно цельное ощущение безграничной силы актерского мастерства.

* * *

Пантомима имеет своп древнейшие традиции, своп законы, наверное, и своп ремесленные штампы, которые пускают в ход для пущего эффекта.

Искусству мима нужно долго и упорно учиться, а потом всегда повторять достигнутое, дабы сохранить надлежащую форму.

И все-таки вряд ли сыщется актер – будь то певец, танцовщик, кинематографист, артист цирка, драмы или эстрады, который, присутствуя на спектакле пантомимы, не ощутил бы прямой связи своего узкоспециального дела с этим всепроникающим искусством.

В прекраснейших творениях Улановой без малейшего ущерба для блистательного, чисто хореографического рисунка роли вдруг, как откровение, естественно и просто сверкали драгоценные мгновения чистой пантомимы.

Вспомните, как ее Джульетта, стоя в спальне перед зеркалом, медленно проводит руками по своему телу, впервые на ваших глазах осознавая себя взрослой девушкой…

Вспомните Меркуцио – Кореня. Всю сцену его смерти, от первого до последнего движения являвшую пример великолепного драматического этюда.

Сегодня пантомима уже не случайная заморская птица, она вернулась на наши подмостки, принеся с собой древнейшую традицию пластики, и нет такого театра, такого актера, который бы не испытывал на себе прямого влияния ее высокой сценической культуры. На наших глазах современный и классический балет все теснее сплетается с чистой пантомимой, и теперь никому не придет в голову отделять ее от собственно танцевальных движений в блистательных партиях Майи Плисецкой.

Однако не только балет, не только безмолвный актер – наследник сокровищницы мимов. И в самых бытовых современных драматических спектаклях или кинофильмах без труда можно обнаружить великолепные сцены абсолютно мимического происхождения.

Сейчас мы говорим совсем не о той очевидной для всех пользе, которую могут дать всякому актеру упражнения, совершенствующие его пластику, не о тех примитивных этюдах, которыми развлекают публику, ловко вдевая несуществующие нитки в несуществующую иголку. А о том, что является высшей сферой пантомимы и призвано выражать сокровенные чувства и мысли человека.

В напряженнейший момент трагедии после ночного разговора с призраком Гамлет – Смоктуновский направляется в

комнату Офелии. Девушка услыхала скрип медленно отворяемой двери и обернулась.

На пороге принц. Застывшее лицо Гамлета кажется маской… невероятное душевное напряжение отпечатано в неподвижных чертах. Офелия в страхе прижалась к углу кровати. Не отрывая взгляда от испуганных глаз Офелии, Гамлет медленно приближается к ней, берет ее руку, и вдруг что-то похожее на гримасу крика искажает его лицо. Но самого крика нет, будто он комом застрял в горле. Безмолвно отступая спиной, Гамлет удаляется.

Сразу после этой сцены разворачивается история безумия принца, звучат знаменитые шекспировские диалоги… Если бы создатели фильма озвучили сцену, то есть заставили бы Гамлета кричать «вслух», натуральность ни капельки не пострадала бы, но напряжение неизбежно утратило бы трагическую силу и необычайность.

Пример из современной кинематографической версии Гамлета – только крупица многовекового опыта театра, на подмостках которого великие и посредственные исполнители классических трагедий неизменно пользовались игровой паузой, как самым сильным оружием.

Истории театра, биографиям великих трагиков никак не обойтись без подробных описаний «гастрольных пауз», тех захватывающих секунд, когда в гробовой тишине замершего зала все напряжение сосредоточивалось на лице, на движении молчащего актера. Самые вдохновенные, самые страстные слова отдали очевидцы описаниям этих всецело актерских мгновений в спектаклях с участием Кина, Мочалова, Сальвини, Моиси, Орленева, так было всегда, так есть сегодня.

И теперь чаще всего пантомима вступает на сцену и вторгается в ход драматического спектакля как раз тогда, когда диалог достигает своего наивысшего накала и чувства не помещаются в словах.

Правда, теперь мы не называем эти паузы гастрольными, а исполнителя заглавной роли гастролером, но сцены эти остаются и украшают современные спектакли, как и сто лет назад. И не только для «сильно трагических» эффектов в образах классических героев из кровавых хроник годятся старые приемы пантомимы.

Не так давно «Голый король», будучи самым молодым, смелый, озорным и кассовым спектаклем самого молодого театра, представил московскому зрителю целую группу замечательных, а ныне известных всей стране актеров.

Кто-кто, а они уж никак не были обременены гастролерством

пли традиционными штампами…

Стремительный бег действия выносит зрителя к одной из центральных сцен спектакля.

Примерка несуществующего платья короля. Голый король перед зеркалом в окружении своих министров разглядывает ничто.

Сцена эта имеет великолепный шварцевский текст, и актеры прекрасно его произносят. Однако вся сила, все очарование, вся тонкость и мудрость иронии этой картины заключены не в словах, а в том, как ведут себя персонажи, как реагируют на все происходящее. На ваших глазах немногие реплики превращаются в условную маску, скрывающую истинные мысли и страсти, подлинно выраженные только пантомимой. По привычке всегда ощущая за словом «пантомима» некую условность, даже как-то странно называть эту щедрую, искрящуюся юмором и самыми живыми чувствами сцену пантомимой. Утопая в хохоте зрителей и всегда кончаясь под аплодисменты, она остается в памяти как один из самых трепетных и выразительных моментов всего представления.

Но тем не менее это чисто актерское создание есть не что иное, как великолепно исполненная мимическая сцена.

Центром ее являются Король и Первый министр. Однако и стоящие поодаль придворные ежесекундно участвуют в немом действии, прекрасно усиливая подлинность всего происходящего у зеркала…

Кстати говоря, никакого зеркала и нет. Вместо него – зрительный зал, как это и полагается в самой настоящей пантомиме. И пользуются этим воображаемым зеркалом актеры Кваша и Евстигнеев совсем не так, как следовало бы для правдоподобия, а именно так, как требует внутренняя логика поведения персонажей. Ни на мгновение не отказываясь от условности, актеры превращают ее в средство выражения абсолютно подлинных эмоций и мыслей.

Было бы по меньшей мере странно, сочиняя рецензии на драматический спектакль, выделять сцены мимического происхождения – они неотъемлемая часть естественной творческой жизни любого представления.

За сотни лет приемы мимов так срослись со всеми другими видами сценического действия, что их право на долю успеха почти перестали признавать. Театр пантомимы переехал в самую темную маленькую комнату, в то время как его наследники шумно расположились в парадных залах.

* * *

В свое время именно благодаря пантомиме шарманка с движущейся пленкой превратилась в художественный кинематограф – самый массовый и популярный вид зрелища. Сперва точно из рога изобилия посыпались комические ленты, но и другого рода классические фильмы немого кино половиной своего успеха обязаны пантомиме. Начиная с цирковых комических трюков до гениальной сцены в «Огнях большого города», в которой Чарли узнает, что продавщица цветов слепа, – все один неиссякаемый источник пантомимы, разница только в том, сколь талантливые, чуткие руки черпали из этого колодца.

Появление звука в кино освободило режиссера и актера от необходимости постоянно пользоваться приемами мимического искусства, но это совсем не значит, что язык пантомимы устарел или стал ненужным в современном кинематографе.

Напротив, именно в звуковом фильме он стал наиболее сильнодействующим средством, он как бы обрел свое точное место и высшее назначение. Теперь, после целого периода литературно болтливых фильмов, это особенно ощутимо и ясно.

В картинах Бергмана, Феллини и Антониони, выполняя совершенно различные, порою противоположные смысловые задания, неизменно присутствуют куски первоклассной пантомимы. Бессмертные создания Тото, как и лучшие роли Мазины, какими-то внутренними нитями всегда неразрывно связаны с древнейшим искусством мимического актера.

И в наших картинах последних лет можно назвать немало сцен, великолепно решенных и сыгранных без помощи пояснительных слов.

Несколько лет назад фильм Панфилова «В огне брода нет» познакомил зрителей с трагической судьбой девушки из санитарного поезда. Сложнейший духовный мир этой героини режиссер и актриса Чурикова открывают опять-таки не в словах, точнее, не столько в словах, сколько в кадрах, где внимание зрителя полностью сосредоточено на поведении, на малейшем движении исполнительницы.

Иная манера, иные герои, иные принципы использования выразительных средств, но и в этой новой среде преображенная временем пантомима оказывается важнейшим звеном киноповествования.

Многое на экране стало бы лучше, глубже, выразительнее, если бы наши сценаристы умели писать эти немые куски, а редакторы понимать их смысл и значение.

Выговоренные словами чувства и мысли, приобретая мнимую ясность и точность, отнимают у персонажа живое дыхание, процесс рождения мысли и чувства. Размененные на мелкую

монету пояснительных слов, сцены теряют силу и, как это ни странно, правду. Актеру, даже никогда не видавшему пантомимы, никак но обойтись без этих «немых» кусков, если он изображает живого человека.

В самые радостные и самые тяжелые мгновения жизни человек, «не находя слов» или «лишившись дара речи», невольно и естественно становится мимом.

Молодые влюбленные, сами того не подозревая, великолепно разыгрывают этюды без слов.

Пойдите на вокзал: в грохоте и шуме перрона у закрытых окон вагонов вы найдете мимов. Они и их застекленные партнеры в последние минуты успевают сообщить друг другу так много важного и волнующего. Есть множество такого, что выражается лишь пластическим образом, пли, иначе говоря, языком пантомимы. Мы пользуемся этим языком постоянно, чаще всего подсознательно, даже и не подозревая, как мольеровский Мещанин, что «говорим прозой».

В жизни, разумеется, и при ее изображении неизбежно наступают моменты, когда все средства выражения оказываются бессильны, грубы и несовершенны, когда судьба, как говорят, «повисает на копчике взгляда»…

Тогда и начинается чудо пантомимы, ее собственный непереводимый язык, который ничего не заменяет и ничем не заменим, как цвет в живописи или аккорд в музыке. Иными словами, возникает единственно возможный способ передачи живых чувств и мыслей, иначе не передаваемых и необъяснимых.

И это уже не просто сценическая условность, а естественное творческое решение, которое диктуется жизнью, существует в ней и потому остается бессмертным и понятным всякому человеку.

Кстати сказать, и в смысле внешней пластической формы именно эта точность психологического хода, выраженного продиктованным изнутри эмоциональным жестом, и отличает пантомиму от всяческих красивых поз и сомнительных телодвижений, которые, маскируясь пантомимой, по существу, ничем не отличаются от поведения манекенщиц пли гимнастических этюдов и всяких живых пирамид моды 20-х годов.

Получив в современном кино новые художественные возможности огромной эмоциональной силы, пантомима обогащает его, как звук или цвет. И суть не в том, чтобы правильно назвать немые куски кинематографического действа, и не в том, где установить его границы или обнаружить прямую связь экрана и театральной традиции, а только в том богатстве, которое открывает перед кинематографом умение видеть и передавать на пленке тончайшие движения человеческой души,

такие, о которых никакими словами, никаким иным образом не скажешь.

1966 г.

Режиссура

…И вот все свелось к режиссуре… Такое ощущение сложилосъ у меня, когда я ближе узнала Баталова, узнала не только его замыслы, и стремления, но и склад характера, образ мышления…

И вот все свелось к режиссуре. Такое ощущение сложилось у меня, когда я ближе узнала Баталова, узнала не только его замыслы и стремления, но и склад характера, образ мышления. Словом, многое из того, что не отмечено в официальных вехах его творческой судьбы. Не три фильма, которые станут темой этой статьи, а восемь непоставленных картин дают мне основание сожалеть о слишком долгом и медленном приобщении Баталова к режиссуре. В его письменном столе – экранизации «Вешних вод», «Тамани», оригинальные работы – «Некрасивая», «Цветочный магазин» и другие. К каждому из этих сценариев можно предпослать известные слова Рене Клера: «Мой фильм готов, его осталось только снять».

К сожалению, большинство режиссерских замыслов Баталова так и осталось на бумаге, лишь три были переведены на пленку – «Шинель», «Три толстяка» и «Игрок». Именно эти фильмы и должны служить доказательством того, что популярный актер может стать интересным режиссером.

* * *

О замысле нашей книги я рассказала одному польскому

критику.

– А, Баталов! Он сделал отличный фильм «Шинель». Я считаю это лучшей экранизацией. Да, режиссура очень интересная.

Подобное заявление мне показалось тогда странным. Почему польский критик прежде всего вспомнил о Баталове-постановщике? Несколько лет тому назад я считала, что режиссура в творческой биографии актера не самое важное, так – каприз художника. Словом, думала, как все. Поэтому к восторгам своего коллеги я отнеслась не слишком серьезно.

Прошли месяцы, и я узнала, что Марсель Марсо, хотел бы сниматься только у Баталова в повести Гоголя «Нос». Заинтересовалась зарубежными откликами на «Шинель». Натолкнулась на дифирамбы американского журналиста. Картина, оказывается, значительное явление в мировом киноискусстве. Почему же тогда, когда фильм вышел на экран, он не произвел на меня должного впечатления, воспоминания о нем стерлись довольно быстро? Помнились некоторые сцены с Быковым, отдельные мрачные картины гоголевского Петербурга. А в общем-то ничего определенного. Перечитала старые рецензии – их было немного. Тон сдержанный, так обычно пишут о фильме добротном, но проходном.

Чтобы не гадать, почему столь различны оценки картины у нас и за рубежом, посмотрела ее еще раз. Сейчас – через много лет. И удивительно, я открыла для себя «Шинель» заново, поняла, почему картина прошла мимо нашего зрителя. Дело в том, что фильм Баталова опередил найми кинематографические вкусы года на два, на три. А на зарубежные экраны она попала значительно позже – в момент обостренного интереса к русской классике.

Год создания «Шинели» – 1959-й. Вспомните советский кинематограф тех лет. На экраны возвратился обыкновенный человек, наш современник, с его горестями и радостями, с его удачами и поражениями.

Фильмы исследовали характеры, явления, рожденные сегодняшним днем. Пристальное внимание к неторопливому течению жизни, к микромиру быта героев, повествовательная интонация – все это было для нас мерилом современного кинематографа. Именно такие фильмы формировали наши вкусы, наши художественные пристрастия.

За несколько лет до этого мы познакомились с искусством итальянского неореализма. Мы увидели экранные версии Достоевского, Гоголя, действия которых переносились итальянцами в сегодняшний день, – «Белые ночи» Висконти, «Шинель» Латуады.

Тогда впервые мы столкнулись с вольным толкованием

классики. Это было ново, неожиданно, интересно, волновало воображение, хотя нельзя было не заметить серьезных просчетов этих экранизаций. Мысль произведений осталась, сохранялась авторская интонация, но было утрачено нечто очень важное – русский национальный характер, жгучие проблемы времени, которые мучили писателей, да и просто картины Петербурга Гоголя и Достоевского, ставшие в повестях равнозначными участниками действия.

И вот в это время появился фильм «Шинель», поставленный Баталовым. Лента, не похожая на те фильмы, которые были тогда популярны, которые вызывали споры и размышления. Поэтому «Шинель» воспринималась как добросовестная экранизация повести, лишенная постановочных ухищрений, несколько скучноватая.

То, что сегодня мы числим достоинствами фильма – отточенность формы, строгость композиции, – тогда, в конце пятидесятых, воспринималось как нечто старомодное, слишком академическое. Нас тогда увлекали фильмы, которые показывали нам непринужденное течение жизни, казалось бы, не скованное никакими кинематографическими условностями. Притом жизни современной. Видимо, поэтому хотелось, чтобы и классика была максимально приближена к нашим дням. Скорее, даже не по мысли, не по извечности темы, которых касались великие писатели прошлого, но по времени, по внешней похожести героев на людей середины нашего столетия. Всего этого не было в «Шинели», снятой Алексеем Баталовым.

Хотя и он стремился приблизить гениальную повесть Гоголя к нашим дням, подчеркнуть те нравственные мотивы, которые тревожат современного человека. В данном случае Баталов в какой-то мере повторил в кинематографе путь, который в начале 50-х годов проделали некоторые театральные режиссеры. В тот период именно классика позволила увидеть не только новые грани таланта режиссеров, но и осмыслить серьезнейшие проблемы нравственного и социального плана, найти у писателей прошлого мысли, характеры, которые и сегодня продолжают оказывать эстетическое и этическое воздействие на зрителей. Вспомните спектакли «Дело» Акимова, «Гамлет» Охлопкова, «Тени» Дикого и другие. Была еще и иная причина – новая, современная драматургия только лишь складывалась, молодые писатели, ставшие теперь уже маститыми, создали лишь свои первые пьесы.

Баталов обратился к классике, как мне кажется, не потому, что не мог найти в современной литературе характеры, темы, сюжеты, которые смогли бы заразить его творческое воображение. Для своего первого режиссерского опыта он искал нечто

принципиально иное, чем то, что ему довелось изображать на экране. Он настолько привык олицетворять в фильмах «героя нашего времени», у него настолько был отработан так называемый современный стиль, что где-то Баталов опасался, что, взяв для постановки схожий жизненный материал, не сможет выйти из привычных ассоциаций и представлений.

Причина выбора «Шипели» объясняется и влюбленностью в русскую классику и некоторой прекрасной старомодностью вкуса. Баталов достаточно холодно относится к новомодному искусству. Он любит традиционный реалистический театр с хорошими актерами, умной талантливой режиссурой. Это Московский Художественный театр его детства, его юности; преклонение перед талантом и мастерством Москвина, Леонидова, Добронравова, Хмелева. Школа-студия, где еще были живы и незыблемы заветы Станиславского и Немировича-Данченко.

Затем работа в кино, в основном в фильмах Иосифа Хейфица, поставленных в лучших традициях нашего кинематографа. Тонкий психологизм, тщательность бытописания, любовь к детали. Все это лежит в русле нашей классической литературы. Недаром фильмы Хейфица, Герасимова, Райзмана определяют термином «литературный кинематограф». Все это оказало несомненное влияние на формирование художественного вкуса, творческих пристрастий Алексея Баталова.

Наконец, семья, дом, среда. Для Баталова очень важны родственные, дружеские связи, семейные традиции, ощущение своих человеческих корней.

Понятие «отчий дом» трактуется подчас довольно односторонне. Родной край, село, «клочок земли, прижатый к трем березам». Действительно, у многих живительные нравственные корни накрепко проросли в этой земле, которую пахали отцы, деды. Но ведь у иных понятие отчего дома рождает другое представление, другие образы и ассоциации. Кабинеты ученых, писателей, комната, увешанная фотографиями когда-то знаменитых артистов, книжные полки, удобные старомодные кресла, письменный стол с дедовским чернильным прибором. Обычная обстановка, в которой протекала жизнь русской интеллигенции.

Да, для многих отчий дом видится таким, путь в него лежит по запутанным замоскворецким переулкам. Именно здесь, в своем отчем доме, Баталов слышал мелодичный московский говор, здесь ощутил пленительную сладость пушкинского стиха и великолепную отточенность гоголевской прозы. В Баталове с детства воспитывали уважение к великим созданиям человеческого гения, который открывался за каждой строкой

русской классики.

В произведениях русской литературы Баталов черпал идеи, мысли, сюжеты, интересовавшие его прежде всего как режиссера. Стоит обратиться хотя бы к его неосуществленным замыслам: «Тамань», «Вешние воды», «Невский проспект», «Челкаш», «Игрок». Так что обращение к «Шинели» Гоголя было для него решением зрелым, подготовленным долгими раздумьями и размышлениями.

Сегодня фильм оказался удивительно современным по кинематографической манере, по актерскому решению. И прежде всего своей интеллектуальной насыщенностью. В каждой сцене очень точно прочерчен замысел авторов картины, стремление пластически выразить глубину и подтекст гоголевской прозы.

Вот как авторский замысел решается в одной из сцен фильма. Только что грабители сняли шинель с Акакия Акакиевича. Безумный, он бежит по ночным улицам Петербурга. Страшный колодец домов, уходящий в черную высь. И маленькая мятущаяся человеческая фигура. Истошный крик «Люди… люди». Эхо повторяет этот вопль несколько раз. Зловещее молчание. Никакого ответа, ни одно окно не засветилось. Человек – и бездушный холодный город. Одиночество, беззащитность.

Да, это Гоголь, его мироощущение периода «Петербургских повестей». Гоголь, гневный, грустный, страдающий в дни, когда смех горестный уже редко прорывается сквозь слезы. Характер Акакия Акакиевича в исполнении Быкова – это переходный рубеж между станционным смотрителем Пушкина и Макаром Девушкиным Достоевского. «Все мы вышли из „Шинели“ Гоголя». Эта фраза стала ключом к режиссерской концепции фильма.

Ролан Быков выглядит несколько моложе гоголевского Акакия Акакиевича, где-то вызывает большую симпатию у зрителей, чем жалкий Башмачкин в повести. Герой фильма – родной брат униженных и оскорбленных Достоевского. Это не в упрек сказано. Ведь создатели картины хотели вызвать к маленькому и забитому человечку прежде всего жалость, сострадание, – словом, все те чувства, которые возникают у нас за каждой строчкой гоголевского повествования.

Быков играет великолепно. Каждая сцена с его участием вызывает множество разноречивых чувств, ассоциаций и просто душевную боль. Вот хотя бы эпизод в департаменте. Развеселившиеся чиновники доходят до крайности в своих издевательствах над безответным Башмачкиным. И когда ему невмоготу терпеть больше, он поднимается из-за своего пюпитра, неловко согнувшись, смотрит на всех полными слез глазами. «За что же вы меня обижаете, господа?» – говорит с такой тоской, с такой обнаженной беззащитностью, что не только чиновникам

там, на экране, становится неловко, стыдно, но и у нас, у зрителей, подступает комок к горлу, и мы ощущаем свою долю вины как бы за сопричастность к унижающему действу.

Помните, как требовал К. С. Станиславский: Когда вы играете скупого, найдите, где он добрый? И Быков ведет свою роль от противного. Его жалкий, униженный Акакий Акакиевич переживает моменты высокой любви и истинного счастья. Все радости мира сосредоточены для Башмачкина в новой шинели. Для него эта шинель – и невеста, и возлюбленная, все что есть на земле самого возвышенного и прекрасного.

К портному Петровичу на примерку он идет, как на любовное свидание, не замечая ни стужи, ни ветра, пронизывающего до костей. Кажется, что он даже припрыгивает, пританцовывает от радости.

А «свидание» с готовой шинелью? Сколько разнообразных чувств, эмоций вкладывает актер в эти в большинстве своем пантомимические сцены. В глазах Акакия Акакиевича священный трепет, благоговение, когда Петрович приносит ему готовую шинель. Бедный чиновник сначала боится к ней прикоснуться, ласкает ее лишь взором. Затем, немного попривыкнув, он решается ее погладить. Он отдает шинели лучшее место в своей мрачной клетушке – бережно кладет ее на кровать.

И смотрит, смотрит. Л потом, сломленный усталостью, примостился как-то рядом, нежно обнимая свою «возлюбленную» – свою Шинель.

Всю многообразную гамму чувств, переживаний актер передает мимикой, пластикой, возвращая кино его специфику – действо. Ведь в последнее время наш кинематограф стал чрезвычайно многословен, очень редко режиссеры прибегают к пластическому выражению мысли. Быков оказался тем идеальным актером, который мог передать сложные душевные пере-живания героя в почти бессловесной роли Башмачкина. Ведь и у Гоголя Башмачкин выражается в основном междометиями, с трудом строя жалкие фразы. И в сценарии, который написал Баталов, очень точно соблюдена авторская стилистика. Ни в одной сцене создатели фильма не ощущали потребности что-либо прибавить к гоголевскому тексту. Больше того, иногда случалось, что и эти скупые слова оказывались лишними. Самые напряженнейшие драматические моменты, неожиданные эмоциональные повороты Быков передавал жестом, взглядом, движением, мимикой.

Вот что рассказывает Баталов о работе с Быковым над этим характером.

* * *

Я убежден, что в мировой драматургии найдется не мало ролей, которые для верного исполнения просто требуют от драматического актера прежде всего дара, способностей в области пантомимы.

Когда мы начали готовиться к съемкам фильма «Шинель» по Гоголю, выбор исполнителя на роль Акакия Акакиевича, а в конце концов и успех дела почти целиком зависели от способности актера обходиться без текста.

Гоголь заранее сказал о косноязычности героя, и те немногие реплики, которые он написал Акакию Акакиевичу, скорее, только знаки переживаемых Башмачкиным душевных потрясений.

Выйдя от портного совершенно потрясенный необходимостью шить новую шинель, Башмачкин говорил сам себе: «Этаково-то дело этакое, я, право, и не думал, чтобы оно вышло того… так вот как! Наконец вот что вышло, а я, право, совсем и предполагать не мог, чтобы оно было этак». За сим последовало опять долгое молчание, после которого он произнес: «Так этак-то! Вот какое уж, точно, никак неожиданное, того… это бы никак… этакое-то обстоятельство!»

Никакая на свете логически построенная речь или даже стихотворный текст не требуют от актера, произносящего слова, такой силы выразительности, какая нужна для передачи чувств, скрытых в этом монологе Акакия Акакиевича, не говоря о том, что важнейшая часть роли и вовсе лишена слов.

Вот почему работа над «Шинелью» была для меня органически связана с самим существом пантомимы, всего за год до этого «открытой» мною на спектакле театра Марселя Марсо.

Заразить Быкова идеей пантомимы в трагической роли оказалось нетрудно. Удивительная способность Быкова обходиться без слов позволяла нам строить сцены с самыми различными смысловыми и эмоциональными поворотами.

Кроме того, мы занимались гениальным сочинением Гоголя, каждая съемка помимо вороха обычных задач требовала решения многих совершенно неожиданных вопросов, связанных с нашим общим желанием выразить свои мысли, не прибегая к дополнительной иллюстрации и пояснительным словам.

Прежде всего мы столкнулись с тем, что в звуковом разговорном фильме пантомима, точнее – сцены, построенные на ее основе, имеют свои собственные законы и тайны, дающие удивительные по неожиданности эффекты. Так, превосходно сочиненная н разыгранная на ваших глазах живым актером мимическая сцена, попав на полотно экрана, неузнаваемо преображается, превращаясь то в условный вставной номер из фильма-концерта, то в бессмысленный набор взглядов и жестов,

то просто в скучную длинную паузу.

Только тщательное живое соединение всех действий главного исполнителя со всем, что составляет среду данного кадрика, не назойливо, как бы естественным взглядом зафиксированное камерой, обеспечивает немому куску подлинность и органичность.

А потому ничто не требует в кино столь равных и абсолютно слаженных усилий, единого дыхания актера, режиссера, оператора и художника, как эти куски, где все оказывается важно, многозначительно и красноречиво. Пассивный мертвый фон, равнодушно фиксирующая камера, вычурная мизансцена или нарочитая гримаса – все одинаково губительно отражается на экране.

* * *

…Случалось ли вам бродить по Ленинграду поздней осенью, когда лицо забивает дождь, перемешанный со снегом, когда от пронизывающего северного ветра вас не защитит никакая одежда, когда город надвигается на вас серыми громадами дворцов, а огромные площади угнетают своим безлюдьем? Не знаю, как вас, – меня в такие моменты охватывала неизъяснимая тоска, прекрасный город казался мне враждебным, античеловечным. Да, в эти мгновения я ощущала себя бедным Акакием Акакиевичем в подбитой ветром шинельке. И у меня возникало неизъяснимое чувство протеста против этого холодного, как мне казалось, казенного, равнодушного города.

В фильме столкнулись маленький, бесправный человек и бездушный казенный Петербург, это, конечно, не только холодные камни домов, сфинксы у Академии художеств, высокомерие ростральных колонн. Прежде всего это равнодушная бюрократическая машина николаевского царствия, враждебная всему живому. Под ее колеса попал жалкий чиновник Акакий Акакиевич Башмачкин, и никто не заметил, как он был раздавлен, словно мелкая букашка.

В своем творчестве Баталов не терпит никакой приблизительности. Его замысел очень точен и конкретен. И в режиссуре это качество его дарования наиболее очевидно. Обреченность Акакия Акакиевича в этом казенном бездумном мире заявлена уже в первых кадрах фильма. Комната Башмачкина снимается так, что у нас все время создается ощущение, будто он заживо замурован в этом гробу. В фильме есть такая сцена. Башмачкин пытается получить ссуду у ростовщика. Тот,

естественно, ему отказывает – ведь нет заклада. Тогда к Акакию Акакиевичу обращается молодой человек.

– У каждого человека есть всегда свой последний заклад.

– Какой же последний?

– Скелет.

А когда Петрович снимает с героя мерку для новой шинели, нам кажется, что он отмеряет ему три аршина земли. Гроб, скелет, последний заклад… Не жилец Башмачкин в этом бездушном, бесчеловечном мире.

В фильме дан очень лаконично и вместе с тем точно образ казенного чиновного Петербурга середины прошлого века. Ощущение бумажного века, бумажного царства открывается нам в сцене департамента. Вот одна, вторая, третья… сотая бумага выходит из рук столоначальника. Чиновники перекидывают ее со стола на стол не читая. И проделав бессмысленный круговорот по канцелярии, начисто переписанная чиновником четырнадцатого класса, она оседает в каком-нибудь пузатом шкафу. Этот бумажный вихрь длится дни, месяцы, годы на самых различных ступенях общественной лестницы. Эта сцена своей гротесковостью напоминает «Дело» Сухово-Кобылина.

Ценность человека определяет лишь бумага с печатью да казенный мундир и форменная шинель. Именно поэтому шинелъ в повести, а затем и в фильме обретает свое самостоятельное существование как воплощение николаевской государственности, как соотношение бюрократии, беззакония и человеческой беспомощности перед этими китами, на которых зиждилось самодержавие.

Очень жаль, что в фильм не вошел эпизод поисков Башмачкиным шинели. Вот отрывок из сценария.

«Лакей зажигает фонари театрального подъезда. Кучера спешат к экипажам. К освещенному порталу театра через снежную площадь ковыляет фигурка Акакия Акакиевича. Он останавливается в тени колонны. Метет снег.

Из двери выходят первые зрители. Обрывки разговоров. Напряженное лицо Акакия Акакиевича. Из двери выходят шинели, шинели… Всех фасонов и чинов. Лицо Акакия Акакиевича с бегающими глазами. Поток шинелей.

Гаснут огни, по опустевшей площади бредет одинокая фигурка Башмачкина».

Легко представить это описание, воплощенное на экране. Холодный промозглый пейзаж Северной Пальмиры. Торжествующий ампир, подавляющий маленького человека. Фантасмагорическое шествие шинелей. В фильме казенный классицизм официальных зданий воспринимается как воплощение

государственной монументальности николаевской эпохи. Уходящая куда-то ввысь огромная лестница в департаменте, взбираясь по ней, герой кажется какой-то мелкой козявкой…

В чем особенность режиссуры Алексея Баталова? Прежде всего в строгости, четкости, завершенности. В кадре нет случайных деталей. Каждый эпизод несет определенную мысль, каждый персонаж, каждая вещь, которая выбивается на первый план, обязательно отыгрывается. Например: обычно утром Акакия Акакиевича встречает бездомный пес, ласково виляя хвостом. Вот другой кадр – проход героя в новой шинели. Пес неистово лает на Башмачкина. Он не узнал Акакия Акакиевича. Казенная шинель скрыла существо человека. Такие точные емкие детали «работают» на мысль, на образ.

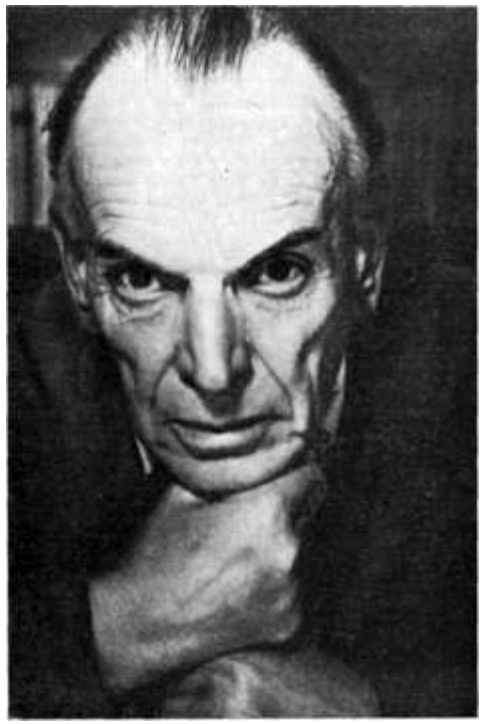
Первые уроки режиссуры Баталов брал у Иосифа Хейфица. Прославленный мастер был как бы руководителем этого дипломного фильма. Буквально каждую страницу сценария Баталов приносил Хейфицу, который ругал, исправлял, хвалил. Дебютант в режиссуре усвоил и главный творческий принцип своего учителя – бережное отношение к актеру. Все для актера и все через актера. Поэтому крупный план фильма отдан Ролану Быкову, поэтому на небольшую роль Петровича он пригласил отличного артиста Толубеева, поэтому даже эпизодические роли в фильме выписаны выпукло, объемно.

Приход Баталова в режиссуру был предопределен его предыдущей творческой жизнью. Еще в театре он мечтал ставить спектакли. Иногда случалось выступать и в роли режиссера. Правда, в ученических отрывках, в студийных спектаклях.

«Когда я попал в кино, то желание что-то поставить осталось, – вспоминает Алексей Баталов. – И довольно долго я стал исподволь к этому готовиться. И как только представилась первая возможность попробовать себя, я сразу ухватился за этот случай. Надвигался юбилей Гоголя, и мне удалось добиться постановки „Шинели“.

Пятнадцать лет назад все создатели фильма, были молоды, полны энтузиазма и дерзких мечтаний, влюблены в свою работу. Это в равной мере относится и к художникам В. и И. Каплан, и к оператору Г. Маранджану, и к актеру Р. Быкову: «Мы все равно страдали, равно мучились каждый съемочный день. У нас была особо дружная и очень творческая семья. Поэтому картину я не стал бы делить на режиссуру, игру Быкова, декорации, операторскую работу. Все в равной мере были создателями фильма».

Константин Паустовский



…Ни знания, ни слава, ни опыт, ни возраст не могли заслонить от него реального течения жизни со всеми ее ежедневными радостями и тревогами…

Паустовский входил в ялтинскую кофейню в кепке и промокшем плаще, щурясь, протирал очки, а за его именем в воображении людей – и тех, кто шел ему навстречу но набережной, и тех, кто прятался от дождя в этом кафе, – уже стоял легендарный, не подвластный удару смерти образ писателя и человека, дерзнувшего в своей жизни и сочинениях всегда оставаться на стороне добра, справедливости и надежды.

В хаосе изломанного войнами, разрухой, голодом времени, в толпах ничем не приметных людей он находил то, что позволяет человеку сохранять достоинство, веру и силы для борьбы. И в этом упрямом отборе художника прежде всего было желание выставить на всеобщее обозрение то самое драгоценное, что должно оставаться и остается в иных людях, какие бы испытания ни выпадали на их долю. Своим неторопливым повествованием, где всякая мелочь, каждое описание проникнуто ясным человеческим взором, Паустовский как бы заставлял читателя

оглянуться на мир, на время, на людей, на себя.

Легенда о Паустовском задолго до его смерти была настолько определенна и властна, что постепенно поглощала и ежедневные будничные события его жизни, придавая им особое значение и смысл. В представлении людей он был больше, необыкновеннее и неизмеримо загадочнее, чем на самом деле. Когда в том же кафе на набережной кто-то из официанток, не удержавшись, сообщал своим клиентам его имя, указывая туда, где он сидел, люди, забыв приличие, поворачивались с такими распахнутыми вовсю глазами, точно им предстояло охватить взглядом гору.

Смерть но отняла пи единого слова из того, что составляет вместе со всеми сочинениями легенду Паустовского. Он остался в своем лирическом герое в памяти людей и во множестве добрых земных дел.

Но с ним ушло то, что было самым удивительным для современников – неповторимое, живое единство несовместимых черт. Соединение глубокой человеческой доброты и несгибаемой воли, старческой фигуры и безупречной элегантности, флотской тельняшки и профессорских очков. В любом пересказе все это распадается на слова, на примеры и тотчас теряет то обаяние, которым сразу же покорял Паустовский.

Та особенная, упрямая определенность, которая есть в отборе материала, событий и самих слов писателя, была ощутима и в поведении и просто во внешнем облике Паустовского.

Всегда подтянутый и, несмотря на годы, какой-то юношески свежий, он производил впечатление человека, что называется, в приподнятом расположении духа. Притом далеко не во всех случаях настроение было праздничным и лучезарным, но ощущение внутреннего накала, темперамента оставалось неизменно.

Однако это не было то данное свыше соединение, где все сходится и совпадает само собой.

Обостренное внимание ко всему окружающему, постоянная внутренняя собранность, вечные преодоления недомоганий, усталости и житейских невзгод скрывались за каждым движением Паустовского.

Вопреки завидной репутации любимца, баловня судьбы, Паустовскому все, и сама эта судьба, давалось трудно.

Человек крайне вспыльчивый, мгновенно увлекающийся, он, скорее, находился в какой-то постоянной борьбе с самим собой и с тем, что в данный момент предъявлял ему ход событий. Но борьба эта шла в том единственном направлении, которое определяло всю жизнь и творчество Константина Георгиевича.

Он резко, подчеркнуто ясно не принимал все пошлое, злое, связанное с насилием, хамством или невежеством. И так же настойчиво и твердо, наперекор всему поддерживал и утверждал все, что имело доброе человеческое начало, что соответствовало его представлению о людях.

Я говорю теперь не только о тех выступлениях и высказываниях, которые были посвящены каким-то значительным явлениям, а просто о повседневности, о том, что можно было уловить в сказанной между прочим фразе, невольно мелькнувшей улыбке.

Покойно сидя в плетеной качалке среди неторопливо беседующих обитателей дома, Паустовский оставался верен своим взглядам. Он доброжелательно слушал всех, смеялся, сам рассказывал множество веселых, пронизанных чисто одесской иронией и наблюдательностью историй, но никогда ни одного дорогого для себя имени Паустовский не давал упомянуть всуе или для красного словца. В таком случае мгновенно следовала резкая реплика или рассказ «к слову», которым он немедленно объяснял свое отношение к названному лицу. И горе нахалу, который, не поняв мирного предупреждения, продолжал разглагольствовать в прежнем тоне. Оставаясь в той же свободной позе, Паустовский превращался в камень. Все его черты становились острыми и жесткими, ветвистые жилки на висках разбухали, взгляд опускался в нижний ободок очков, голос делался глухим, слова тяжелыми. В такие минуты он говорил медленно и безжалостно, уже не заботясь о том, что из этого произойдет. Говорил все до конца, называя вещи своими именами.

Где бы ни появлялись Паустовские, будь то сруб на окраине Тарусы, тесная квартира Котельнического небоскреба или Дом творчества в Ялте, вместе с ними с первым принесенным из машины чемоданом поселялось какое-то особое настроение.

И пожалуй, самым простым, вернее, самым заметным признаком того особого уклада жизни, который отличал эту семью от всех других, были цветы и всяческие растения. Они стояли всюду, в любом пригодном сосуде или горшке и появлялись нечаянно, словно сами собой, как появляются в жилище предметы первой необходимости.

Когда в Ялте к приезду новых хозяев дежурные только еще готовили номер, среди нагромождения отодвинутой от стен мебели уже стояли какие-нибудь цветы. Неизвестно кем принесенные, они путешествовали в хаосе уборки со стола на стол, но с этого момента и до тех самых пор, пока Паустовские не уезжали в Москву, зеленые жильцы оставались в доме всегда.

Притом диковинные редкости из оранжерейных теплиц не имели преимуществ перед кривыми стебельками, только вчера появившимися где-то на склонах окрестных холмов.

Не было случая, чтобы хозяин не заметил самого скромного букета, всунутого кем-то в одну из многочисленных банок.

Когда силы позволяли Константину Георгиевичу гулять, мы отправлялись бродить по каменистым тропинкам или уезжали на лесные поляны Ай-Петри, или спускались к берегу моря, отыскивая безлюдные уголки, – всюду окружавшие нас деревья, водоросли, травы, кусты оказывались его давнишними знакомыми. Он не только узнавал и отличал их по листам и обломкам коры, но во всех подробностях знал жизнь и особенности каждого. Для Паустовского были открыты связи этого безмолвного мира с судьбами людей, их характерами, бытом, историей. Он как-то особенно ясно ощущал глубокую взаимозависимость всего сущего на земле. Поэтому он был особенно точен во всякой мелочи и всякая мелочь могла служить для него знаком целого сложившегося явления.

Но все это так бы и осталось моими догадками, личными впечатлениями и всюду следовало бы писать «как казалось» или «будто», если бы не один случай, разом подтвердивший мои смутные ощущения.

* * *

В те годы Паустовский решительно отказывался выступать где бы то ни было. Во-первых, потому что сама эта процедура была ему не по силам; во-вторых, потому что всякое выступление неизбежно поглощало его рабочее время. Сколь ни старался он относиться к теме или аудитории спокойно, дело кончалось тем, что Паустовский говорил страстно, заинтересованно, в высшей степени ответственно и откровенно. Волнение нарастало с каждой произносимой фразой, и на следующий день, как последствия шторма на побережье, признаки этого душевного напряжения еще явственно читались во всем, что он делал и говорил. Так пропадали два, а то и три рабочих дня. И все-таки в те годы он выступал в Ялте.

Этими людьми, которым, несмотря ни на что, он не считал для себя возможным отказать, были школьники и сотрудники Ботанического сада.

Рабочий день еще не кончился, и, пока народ собирался в приспособленной под клуб церкви, мы ходили по дорожкам Никитского парка. Паустовский делал вид, что совершенно не

думает о предстоящем разговоре, но по тому оживлению, с каким он рассказывал об окружавших нас диковинах, можно было заметить скрытое волнение.

К моменту начала встречи публика уже вылилась на улицу. Забитый до отказа зал продолжался рядами людей, стоявших в дверях и на ступенях под открытым небом. Сразу стало душно и жарко. Паустовского протиснули к высокому помосту и усадили за стол. Во время вступительного слова председателя собрания он ни разу не поднял головы, точно все время напряженно вспоминал что-то очень важное, не имеющее ни какого отношения к тому, что происходило вокруг.

Паустовский начал говорить просто и крайне серьезно. Его слова и интонации были настолько будничны, обычны, что вся официальность, торжественность атмосферы мгновенно улетучилась. Даже высоко поставленная трибуна, с которой он говорил, перестала казаться казенной декорацией.

Он и в самом деле говорил о цветах. Но это был не ораторский прием, не ловкое начало выступления «с учетом специфики аудитории», а разговор о жизни во всех ее проявлениях.

Паустовский говорил о том, как природа формирует характеры, нравы, повадки людей, о том, как она отражена в человеческой душе и судьбе, об истинной и ворованной красоте, о невеждах, полагающих себя и свои деяния выше простой мудрости всего естественного и подлинного, о лице века и связях его с тем, что останется вечно…

И в каждой новой фразе все резче, все явственнее проступала судьба и вера самого Паустовского, все, что он говорил, с поразительной точностью относилось к каждому сидящему в зале и к тому, что происходило в те дни на земле.

Духота изнуряла Паустовского, но он так и не воспользовался своим ингалятором. Всякий раз касаясь рукой того места, где во внутреннем кармане лежал аппарат, он вдруг забывал о своем намерении и, увлеченный возникшей мыслью, каким-то чудом обретал новое дыхание. Только крупные капли пота и напряженно сведенные брови выдавали его усилия и усталость.

За этот час или полтора он потерял все, что по крохам скопили ему предыдущие ялтинские дни и заботы близких.

* * *

Паустовский лучше всех окружающих знал, как дорожает с каждым днем время и как все явственнее не умещается в его

рамки то, что хочется, что необходимо написать. Никто бы и не смог осудить его за поспешность, за стремление сохранить для работы силы или лишний спокойный час. Однако ни знания, ни слава, ни опыт, ни возраст не могли заслонить от него реального течения жизни со всеми ее ежедневными радостями it тревогами. Он не торопил тех, кто приходил к нему «излить душу», не уставал узнавать, искать, смотреть и восхищаться.

Он обладал поразительно живой, почти детской по своей легкости и конкретности фантазией. Мгновенно вспыхивающее воображение каким-то образом уживалось в нем рядом с требовательностью, строгостью, с умением высекать из всего разоблачающую искру иронии.

Фантазия служила ему проводником в прошлое, воскрешая образы и подробности давно минувших событий, она же без малейшего усилия соединяла самые реальные и самые далекие, казалось бы, несовместимые ощущения и понятия.

Паустовский помнил и цитировал невероятное количество строк из самых разных поэтов. Однако знание классических образцов никак не притупило в нем живого ощущения каждого нового слова. Казалось, он открыл мир поэзии только вчера и сегодня со всею страстью упивается этим новым открытием. Какие-нибудь только что услышанные понравившиеся стихи Паустовский, точно гимназистка, просил «переписать», а потом сам аккуратно перепечатывал их на отдельный лист и прятал в стол.

Великолепно зная людей, Паустовский тотчас отличал пустые слова от искренних и серьезных. Но у него всегда хватало терпения и любопытства на то, чтобы не сбить собеседника и дать ему выпутаться из дебрей застенчивости или невольной лжи.

Оказавшись наедине с Константином Георгиевичем, хотелось рассказать и то, и это, и все самое важное, самое трудно передаваемое. Его внимательный, мгновенно реагирующий на каждую подробность взгляд, вздрагивающие мимолетной улыбкой губы, добрые морщинки у глаз – все жило вместе с вашим рассказом, точно фиксируя и события, о которых шла речь, и ваше волнение, и то, что оставалось за словами.

Ровно ничего не говоря, одним этим проникающим в душу вниманием Паустовский мог выманить из человека самые откровенные слова и признания. Во всяком случае, со мной это было именно так.

Я никогда и никоим образом по собирался читать Паустовскому своих писаний. Зная почти каждый час его жизни в Ялте, я невольно находился по другую сторону барьера, и когда всяческие посетители или начинающие авторы читали ему свои

сочинения, искренне возмущался их бестактностью и назойливостью.

Я знал и сам не раз слышал, как едко Константин Георгиевич высмеивал всякие графоманские упражнения. Мало того, я поддакивал и смеялся, когда речь заходила об этих таинственных чтениях. И вот, несмотря на все, будто нарочно судьба проучила меня. Я оказался именно в том положении, в котором больше всего не хотел бы являться перед Паустовским.

Но я так же точно, как все эти непризнанные таланты, теребил листы рукописи и сел на тот же самый предназначенный гостям стул и, кажется, тем же манером, на край сиденья. Я все это ясно помню. Помню потому, что по актерской привычке как бы видел себя со стороны. Видел, понимал и словно во сне все делал против своей воли и именно так, как не хотел бы делать. И читал. Читал опять-таки тем же слащавым дурным голосом, каким пользовались все мои предшественники.

Потом, занимаясь «Таманью», он не жалел времени, чтобы самым серьезным образом обсудить со мной совершенно проходной эпизод будущего фильма.

Он тратил часы на разглядывание дырявой военной карты, которую мальчишки притащили с берега моря… Размытые следы чернильного карандаша что-то говорили ему о минувших боях… А на самом деле ни сил, ни времени уже не было.

* * *

Стоило Паустовскому забыть в номере свою «дышалку», так он называл ингалятор, как где-то у моря во время прогулки его начинала душить астма. Недуг преследовал его постоянно. Болело сердце, немели руки, кружилась голова. Все чаще случалось по ночам слышать приглушенные торопливые шаги.

Снизу, где установлен телефон, доносились сдержанные голоса. Потом в плотной тишине парка расползалось натруженное урчание мотора, появлялись доктора с чемоданчиками и тугими кислородными подушками. В металлических коробках звякали шприцы.

Но и в самые трудные времена в доме Паустовских ни в одном движении близких, ни в какой интонации никогда не было той тоскливой аккуратности, пошлой предупредительности, тех «перебежек на цыпочках», которые призваны выказывать посторонним присутствие опасности или тягость положения.

Даже человеку, ежедневно бывающему в кругу этой семьи, нужно было определенное усилие, дабы представить себе все, что

постоянно сопутствовало ее жизни.

Изнурительная болезнь, ежедневная работа, которая подвигалась медленно и трудно, вечно спотыкаясь о множество чужих далеко не радостных дел, наконец, вечные больницы, санатории, дома творчества с определенными распорядками жизни, казенными чайниками, тарелками, с чужим письменным столом – все это словно не существовало или, во всяком случае, никак не сковывало той ясной легкой атмосферы, которая постоянно царила в кругу этих людей.

После тяжелой бессонной ночи, с неотложкой, уколами и кислородом, когда Константин Георгиевич не мог дойти до столовой, Татьяна Алексеевна устраивала завтрак в номере. На кривоногом балконном столе появлялись накрахмаленные белоснежные салфетки, какие-то кувшинчики, цветы, подогретый хлеб. Пахло свежезаваренным чаем и ягодами.

Паустовский выходил до блеска выбритый, с аккуратно причесанными, еще влажными от умывания волосами, в свежей, жесткой, как салфетка, рубашке и усаживался в кресло с таким видом, точно все, что случилось ночью, он подстроил специально для того, чтобы состоялся этот уютный домашний завтрак.

Скоро набирались люди. На плитке снова и снова кипятили чайник, смеялись и говорили, совершенно уже не думая о том, что заглянули сюда «только на минуточку», узнать, как Константин Георгиевич и не нужно ли чего больному.

Нежелание уступать болезни, обстоятельствам, требовательность к себе и ко всему написанному своей рукой по существу составляли непрерывную цепь мужественной борьбы человека за то, что останется уже после его жизни.

В это время всякое новое сочинение, даже новая глава могли по воле судьбы оказаться последними. Паустовский и сам не раз говорил об этом. Он искал и готовил какую-то особенно емкую форму – книгу, в которой поместились бы раздумья, наблюдения, опыт всего пути. Однажды после вечернего чая Константин Георгиевич прочитал начало своей новой работы. Мучительно и долго рождался этот первый кусок. В нем говорилось о том, как, из каких крупиц реальности составляется в воображении писателя самостоятельная, уже свободная от точных имен и дат новелла…

Друзья Константина Георгиевича, присутствовавшие на этом чтении, узнавали места действия, лица, время. Все это кончилось потоком воспоминаний, во всех подробностях связанных с тем, о чем писал Паустовский.

Константин Георгиевич внимательно слушал все, что говорилось о прочитанном, и, кажется, был вполне доволен этим вечером.

Весь следующий день он не выходил из кабинета и никого не принимал. Наконец, утром третьего дня Паустовский пришел к завтраку в самом праздничном настроении и сразу объявил, что намерен отправиться в город отдыхать и развлекаться. Кто-то спросил, не связано ли такое его расположение с окончанием работы над первой главой начатого сочинения. «Да, – ответил Паустовский, – я все уничтожил!»

Ночью он сжег все, что написал для своей новой книги.

1970 г.

«Три толстяка»

…Этот фильм стал прекрасной школой режиссерского мастерства…

По самой интонации рассказа о Паустовском нетрудно заметить, что для Баталова знакомство с Константином Георгиевичем имело особое значение. И это действительно так. Дело в том, что именно в эти трудные месяцы вынужденного послеболъничного отдыха Баталов стал систематически писать. Это были статьи, сказки, которые вкладывались в письма для дочери, и, конечно оке, планы фильмов, экранизации, сценарии. Один из них, «Хромой волк», по рассказу Снегирева, недавно поставлен выпускником ВГИКа для телевидения.

Проходит немного времени, и молодой актер под присмотром Паустовского приступает к экранизации «Тамани». За всем, что касается литературной стороны дела, Константин Георгиевич следил очень строго и придирчиво. Пластическое решение и кинематографическое воплощение были отданы Баталову. Он хотел показать на экране живое, расшифрованное поведение людей

другой эпохи, показать их чувства, которые в какой-то мере близки и нашим переживаниям. Жаль, что этот замысел так и не был осуществлен в кино.

Затем, по настоянию Паустовского, началась работа над сказкой Ю. Олеши.

Обстоятельства сложились таким образом, что из всех написанных тогда сценариев Баталову удалось поставить «Трех толстяков». Фильм, быть может, не самый близкий и самый желанный, хотя где-то для него важный. Важный прежде всего с профессиональной точки зрения. Этот фильм стал прекрасной школой режиссерского мастерства. Картина требовала от постановщика виртуозного владения ремеслом. Работа с детьми, трюковые съемки, дрессированные животные, большие массовые сцены, к тому же еще цвет и широкий формат. Здесь нужно было не только уметь кинематографически мыслить, но и быть профессионалом в самом широком смысле. Не говоря уже о том, что романтическая проза Олеши трудно укладывалась в прокрустово ложе кинематографа. Чтобы сохранить своеобразную поэтику «Трех толстяков», нужно было Баталову, подобно доктору Гаспару Арнери, взять на себя хлопотную миссию сказочного чародея. Что делать, ведь сам Олеша утверждал, будто «время волшебников прошло».

– Назовите мне советскую сказку для детей о революции, – рассказывает Баталов. – Вы наверняка начнете с «Трех толстяков» Ю. Олеши. К ней возвращаешься непременно, так как из всех подобных сочинений для детей она остается неповторимой романтической историей, вот уже много лет привлекающей режиссеров театра, композиторов и кинематографистов.

Вряд ли вы вспомните еще книгу, которая на памяти одного поколения являлась бы и радиоспектаклем, и мультипликацией, и драматическим представлением, и оперой, и балетом, и теперь фильмом.

Видимо, рассказать о революции детям в увлекательной и доступной для них форме совсем не так просто. Юрию Карловичу Олеше удалось в своей книге соединить самые серьезные проблемы человеческого общества с образами и событиями фантастическими, полными особого, романтичного обаяния.

Начиная работу, мы не предполагали, что при экранизации «Трех толстяков» нас ждут такие чудовищные трудности. Важно было сохранить мир сказки и в то же время не растерять ощущение реальности происходящего.

Отсюда мучительные поиски актеров, костюмов, декораций. В этом смысле любой исторический роман, наверное, ставить легче.

Там хотя бы знаешь, как должны быть одеты герои, как выглядят окружающие их предметы.

…Я не мог расстаться с «Тремя толстяками», перечитал, пересмотрел все, что только к ним относилось. Чем больше я узнавал эту вещь, тем чаще думал, что «Три толстяка» – это скорее кино, чем сцена. «Масштаб», «воздух» книги требуют кинематографических средств. Эта книга мне нравится с детства. (Надо сказать, я старше этой вещи всего на два года.) И в какой-то степени фильм – дань собственному детству, воспоминаниям…

Юрий Олеша писал: «Ведь в основу „Трех толстяков“ легли известные, хорошо усвоенные братья Гримм и Андерсен да воспоминания детства».

Еще в 1928 году Константин Сергеевич Станиславский заинтересовался «Толстяками», начались репетиции на сцене Художественного театра. В работе над этим спектаклем у Станиславского, так же как и у Олеши, шли рядом две родные сестры – воображение и воспоминание. Взяв их себе в провожатые, Константин Сергеевич сумел ощутить своеобразие, непосредственность детского мышления, ребячьего восприятия мира.

Прелестно этот корифей русской сцены объясняет «становление» характера наследника Тутти: «Все новые впечатления, всю жизнь мальчишки со свистом, гиканьем, игрой в орлянку, шлепаньем по лужам босыми ногами, ковырянием в носу и попыткой выругаться, выругаться чертом, дьяволом, старой… не буду вам называть чем… сами знаете, все должна принести ему Суок. Всю жизнь, солнце, воздух мальчишескую удаль и первые трогательные движения сердца – к ней, как к сестре и… девчонке».

* * *

Я привела эти цитаты с тем, чтобы показать, как художники разных поколений, в разные годы были захвачены одним желанием – вернуться в мир своего детства, заинтересовать этим миром мальчишек и девчонок, что будут читать книгу, придут на спектакль или фильм.

У Баталова была еще и другая задача. Привести на экран романтического героя, рыцаря без страха и упрека. Таким героем стал Тибул в исполнении Баталова. Доказательство популярности этой картины у детворы – счастливая прокатная судьба картины. По сей день «Три толстяка» не сходили с экрана детских кинотеатров.

Ребята признали фильм «Три толстяка». Взрослые зрители

отнеслись к нему довольно скептически. В этом несоответствии нет ничего удивительного. Баталов сумел понять существо детского восприятия. И точно следовал законам этого восприятия. Прежде всего – динамичный сюжет, напряженность внешнего действия. Он сознательно отказался от многих прекрасных эпизодов, которые нам так дороги в сказке Олеши. Работая над сценарием, авторам хотелось придать некоторым репликам современное звучание, сделать диалог более ироническим и парадоксальным. Но они скоро отказались от этой затеи. Получилась бы просто посредственная подделка под драматургию Шварца, а самое важное – все словесные украшательства не были бы понятны детям. Баталов же стремился к предельной точности и ясности в характеристике персонажей, что ***в*** *некоторых случаях привело и к прямолинейности. Но он сознательно шел на эти потери.*

Задача постановщика – создать увлекательное зрелище именно для детей. При том, чтобы герои были предельно приближены к зрителям. Обычные девчонка и мальчишка, оказавшиеся в невероятных обстоятельствах. Им приходится жить в мире сказки, когда всякое преувеличение оказывается оправданием.

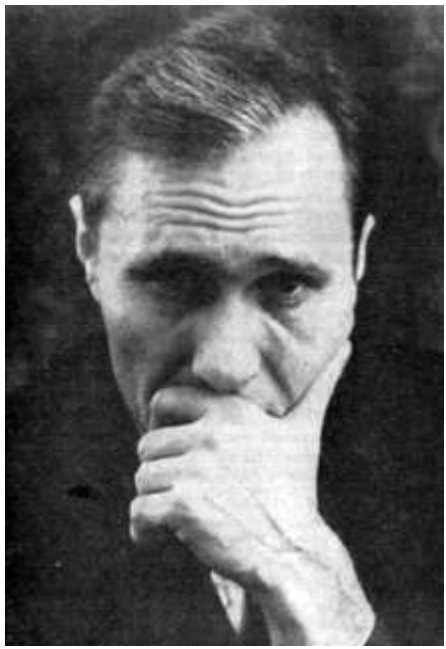
Друзья или враги? Можно узнать сразу, ибо внешний облик героев уже выдает их существо. Глупые, нелепые гвардейцы и обаятельный, ловкий Тибул. В фильме есть немного от игры, от неуемного детского воображения. Сражение с *гвардейцами – не битва, а условно поставленная драка. Только раз на экране мелькнула капелька крови; пуля поцарапала Тутти. Мальчик увидел красное пятнышко, но не испугался, а обрадовался. Такая же кровь, как у всех, – значит, у него есть сердце. Так режиссер пластически решает главную мысль произведения. Только тот, кто обладает добрым сердцем, может стать настоящим человеком. Неназидательно фильм говорит о вещах серьезных и важных.*

«Три толстяка» выгодно отличаются от многих детских фильмов. Как к любой работе, Баталов и к этой картине отнесся с предельной добросовестностью. Например, отказался от комбинированных съемок. Все на экране должно быть без обмана. Это было не столь важно для детской аудитории, как необходимо для него – режиссера и актера. Продавец шаров действительно летел над городом, а Баталов в роли Тибула сам балансировал на канате. Примеров можно привести множество…

Не хочу подробно останавливаться на режиссерском опыте «Трех толстяков». Ибо, при всех профессиональных достоинствах картины, я считаю, что она все-таки не баталовская. Как мне кажется, он – прежде всего художник тонкого психологического письма. Реальная жизнь с ее сложными глубинными течениями ему

намного интереснее условного, сказочного мира. Быть может, я ошибаюсь. Ведь путь Баталова в режиссуре только определяется. А то, что мои предположения не лишены основания, подтверждается новой режиссерской работой Баталова – фильмом «Игрок».

Судьба и ремесло



…Шукшин относится к тем исполнителям, которые вправе говорить от себя…

О том, что «Калина красная» выдающаяся или, по всяком случае, исключительная но силе и глубине картина, ужо было сказано и наверняка еще будет сказано множество раз. Работы Шукшина станут предметом исследования и киноведов, и литературной критики, и театральных рецензентов. Но для меня в его многообразном и поразительно цельном творчестве есть еще одна особо привлекательная сторона.

Дело в том, что всякий новый шаг этого художника, независимо от того, сделай он в литературе, на сцепе или на экране, пробуждает кроме прямого интереса к данному произведению еще множество, казалось бы, совсем посторонних чувств, споров, соображений. Невольно начинаешь иначе, заново думать и о многом таком, что вроде бы вовсе не относится к теме, к изображенному предмету.

Вот так после «Калины красной» для меня вдруг, как-то по-новому точно предстали вопросы нашего старого как мир исполнительского ремесла.

Стараясь понять, как играет, чем «берет» зрителя Шукшин, все время натыкаешься на то, что сегодня относится ко всякому

актеру, что продиктовано временем и живым интересом публики.

Здесь я прежде всего имею в виду ту открытую, в чем-то точно совпадающую, а порой, возможно, и созданную творческим воображением связь образа с собственной судьбой исполнителя, которая присутствует в каждом движении Шукшина на экране. Мне кажется, что сегодня именно благодаря этой прямой связи общие для всех ремесленные навыки, профессиональные знания актера приобретают иной – одухотворенный, а главное, конкретный смысл.

Вместе с тем то, что мы пренебрежительно называем ремесленным умением, в последнее время все более и более дает о себе знать. Именно там, где есть и подлинная страсть, и глубина, и выдумка, актеру чаще всего недостает как раз элементарного опыта, знания дела, мастерства исполнителя.

Огромный запас личных наблюдений, глубокие раздумья, живое восприятие реальных проблем – все это оказывается просто лишним грузом, если исполнительская техника, приемы, которыми располагает актер, ограничены, старомодны или примитивны.

Выяснить, что в нашем деле важнее – ремесло, всякие специальные способности или судьба и сугубо личные качества человека, так же непросто, как решить вопрос о том, что было прежде – курица или яйцо.

Нет такого критика, не родился еще такой знаток, который мог бы верно разложить по полочкам хоть одно великое творение, указав, что в нем от умения, а что от личного восприятия и вдохновения, что подсказано человеческой интуицией, а что чисто художественным опытом.

Да и сам художник вряд ли скажет вам, что, когда и откуда берется. А если бы вдруг он решился выяснить все это, то, верно, попал бы в положение сороконожки, которая, пытаясь разобраться в том, как она ходит, вовсе потеряла способность передвигаться.

Даже обладая огромным запасом ремесленных навыков и опытом, исполнитель все равно остается в плену жизни, во власти своих собственных представлений и ощущений. Боль и радость, случайные наблюдения и заветные мечты – все когда-то идет в дело, тайно или явно проникая в творческий процесс, в художественное создание.

Многие факты творческих биографии и сегодняшние новые явления искусства могут быть серьезно объяснены только этим внутренним органическим сплетенном мастерства и человеческой сущности художника.

Лучшие, способнейшие ученики, более того, блестяще начинающие карьеру люди вдруг совсем теряются из виду, а

какие-то поначалу малозаметные, невыразительные фигуры оказываются впереди, как будто в определенный момент для них открывается тайна трех карт. Удача следует одна за другой, и кажется, что те же профессиональные приемы, тот же объем знаний почему-то начинают давать совершенно иные результаты.

Блистательное владение ремеслом и само по себе, конечно, может сделать человека уважаемым и нужным работником, но все-таки оно не исчерпывает и десятой доли того, что таит в себе исполнитель, его собственная мысль, страсть, интонация.

Внешние данные, темперамент, манера поведения, проще говоря, все видимое и ощутимое со сцены или экрана, все, что становится предметом обсуждения зрителей и критиков, легко умещается под крышей, которую называют актерской или творческой индивидуальностью. При этом многие совершенно серьезно считают, что личность исполнителя, его человеческие свойства, вкусы, убеждения, привычки заключены в другой, особый мир, где даже, возможно, все устроено наоборот тому, как оно обнаруживается перед публикой.

Разумеется, глупо было бы утверждать, что обыденная человеческая жизнь совпадает или должна совпадать с материалом, который попадает в руки исполнителя, но представление о том, что творческие создания могут быть кровно не связаны с личностью, со всем строем души человека, кажутся мне не более чем наивной ребяческой верой в чудесное превращение царевны в лягушку.

Сколь ни противоположны и ни далеки от самого исполнителя персонажи Аркадия Райкина, они все-таки неотделимы от темперамента, обаяния, от личных ощущений и всей живой индивидуальности артиста. Его неповторимая галерея моментальных портретов не меньше говорит о нем как о художнике и человеке, чем о тех, кто был для него натурой.

В этом хрестоматийно ярком примере законы эстрады только усиливают, обнажают ту связь, которая существует всюду, где есть творчество.

Личные ощущения художника могут обретать самое неожиданное воплощение, могут одухотворять форму, казалось бы, весьма далекую от истинных событий.

Период тяжелых сомнений, глубоких раздумий, недовольства собой стал для шестидесятилетнего Михаила Ромма началом работы над фильмом «9 дней одного года». Решение темы оказалось не только новым, но и совершенно непохожим на обычную манеру этого давно определившегося режиссера.

Такое вроде бы внезапное изменение режиссерской руки, конечно, не случайность и не уход от себя, а, напротив, прямое

следствие того, что наполняло и тревожило самого автора. Мне кажется, что как раз в творчестве духовный мир, человеческое содержание, убеждения проявляются гораздо точнее и глубже, чем в повседневном существовании. Подобно тому, как в бою, когда все вокруг и сама жизнь сжимаются в одном мгновении, в одном порыве, так в истинном исполнении концентрируется все наиболее важное, наиболее яркое, что скрыто в человеке.

Отпетый вор Василия Шукшина – это не только мастерское исполнение, точнее даже, не столько исполнение, сколько обнаженная человеческая страсть. В этом актерском создании прежде всего удивительны и неповторимы не приемы игры, а та внутренняя убежденность, нравственная сила, которая стоит за каждым словом и движением артиста.

И это не только сила глубоко выписанной роли или сюжета фильма и даже не убежденность, проистекающая из судьбы персонажа, ведь по здравому рассуждению Егор куда примитивнее своего экранного изображения, поступки его гораздо сумбурнее, чем та железная закономерность, которую они приобретают благодаря исполнению Шукшина. Сквозь роль, возможно сам о том но думая, Василий Шукшин обращается к нам, зрителям, и как автор и как человек, перечувствовавший все за всех своих героев. И если есть в этом фильме так называемая актерская удача, чудо открытия живого современного человека, то оно, конечно, началось задолго до съемок первого эпизода, пожалуй, и до первой записи рассказа.

Личность автора, его собственная судьба обеспечивают каждый метр пленки, как золото незримо обеспечивает бумажные деньги.

И в ранних, менее значительных, работах Шукшин как исполнитель всегда опирался не столько на ударные места роли, сколько на свою человеческую откровенность.

Именно в творчестве он предстает наиболее открытым и не считает нужным скрывать ни своих пороков, ни своих привязанностей, ни своего отношения ко всему, что совершается вокруг. Только истинному художнику под силу столь изнурительный и честный путь.

Сегодня, после выхода «Калины красной», Шукшин окончательно стал в тот наиболее близкий моей душе ряд актеров, которые всякий ход роли, каждое, самое не свойственное самому себе действие открывают ключами собственной жизни.

Если только Шукшин доведет до конца давно начатое дело с Разиным, то вся историческая достоверность, вся подлинность событий и сила его образа и в этой картине тоже будут заключены в том, что сам автор и исполнитель сможет рассказать

о себе, о реальных, досконально известных ему людях и судьбах, магией кино брошенных в водоворот народного восстания. Я думаю так потому, что Шукшин уже сейчас относится к тем исполнителям, которые вправе говорить «от себя». Спрятавшись за исторический костюм или грим, преобразившись до неузнаваемости, такой актер скорее теряет, чем приобретает, так как для зрителя он уже больше, чем просто лицедей.

Конечно, в меру поставленных литературным материалом условий исполнитель трансформируется, по-разному приспосабливая себя к авторским требованиям, но странное дело, обратившись к творчеству большого актера, вы невольно ловите себя на том, что почему-то прежде всего помните не игранных им персонажей, а его самого – как человека, как личность вполне определенную и цельную, точно познакомились с ним не через ряд разорванных временем образов, а где-то в реальном мире. Забываются названия фильмов, пьес, путаются сюжетные ходы, и иногда трудно даже вспомнить, где именно был полюбившийся вам кусок, а глаза, усмешку, даже мысль актера помнишь!

Так, скажем, наше поколение уже не забудет Анну Маньяни, женщину, образ которой во всех мельчайших подробностях сам собой сложился в памяти из множества ролей. Но прежде всего и более всего этот образ возник из тех мгновений, когда мы забывали о ролях, о том, что это выдумано и происходит где-то за тридевять земель, а видели и чувствовали только биение живого человеческого сердца, истинное горе или неподдельную радость самой Маньяни.

Вот почему мне кажется, что так называемая актерская индивидуальность – это гораздо в большей степени конкретная личность человека и гражданина, со своей особенной, неповторимой судьбой, нежели плод фантазии и профессионального мастерства.

Однако судьба актера и его созданий зависит и от множества внешних обстоятельств, от окружающих его людей и событий. Рассуждая о выражении человека в творчестве, приходится опускать целый ряд противостоящих этому условий. Тут и пустые сценарии, и безвкусные, как дежурное блюдо, пьесы, и безграмотность, а порой действительно творческая неудача того, с кем сегодня довелось работать, и упущенные годы, каждый из которых уносит целый список ролей, и собственные заблуждения, и все тому подобное, что есть во всякой реальной жизни.

Но все это не снимает, а только усугубляет значение каждого шага, только обостряет борьбу за право на самостоятельный путь, за возможность успеть максимально полно выразить все, что умеешь и знаешь.

Ведь ни актеру, ни режиссеру не дано получить второе рождение из рук археолога, им не обрести признания и восторгов грядущих поколений. Эти люди способны творить только в своем времени и поэтому целиком зависят от него.

За этим на первый взгляд безобидным, само собой разумеющимся условием «творить в своем времени» на самом деле скрываются жесточайшие требования именно к ремеслу исполнителя.

Великие идеи, собственные глубочайшие страдания, знание жизни – все останется в домашнем театре, если не обретет той современной формы, тех средств, которые сегодня кажутся зрителю естественной формой игры.

Принято считать, да я и сам думаю, что форма эта стремится к натуре, к жизни, но, увы, не всегда.

Как быть с ужимками современных певцов, обсасывающих холодный металл микрофонов, или с наиболее впечатляющей сегодня авторской манерой чтения стихов? Мы живем во времена, когда и в драматическом искусстве простота, органичность, правдоподобие уже кажутся такими же старомодными, как красивые переливы или громовые всплески трагического монолога. Но все это не так давно было на вооружении прекрасных и вполне современных актеров, и на смену этому что-то пришло. Для нас это «что-то» пока естественно и трудно уловимо на уровне пародии, но оно есть и этим «чем-то» надо владеть, уметь управлять применительно к роли, к жанру произведения, к собственным данным.

Когда герой Шукшина, рыдая, бросается ничком на бугорок и грызет землю, это совсем не так легко исполнимо и не так уж бесспорно натурально, как, на мой взгляд, безукоризненно современно. А потому убедительно и по темпераменту, и по резкости хода, и по самой мизансцене, и по смыслу, и по характеру развития образа.

Недавно в интервью автор сам указал на главный подвох своего фильма, на совершенную условность завязки всей любовной истории. И мы, зрители, не видим или легко прощаем ее сегодня потому, что именно сегодня не это важно, не в этом простом подражании натуре для нас выражается правда всего происходящего.

Вспомните, как беспощадно великий Толстой громил великого Шекспира за всякие несообразности, за вольности в обращении с человеческой натурой, а сам сочинял «Живой труп», где можно найти не менее явные погрешности, но погрешности совершенно иного характера, по-своему отражающие иное время, как говорят художники, идеально вписывающиеся в окружавшую

его жизнь.

Теперь, поскольку разговор коснулся особенностей времени и личного человеческого начала, необходимо сделать одно замечание и по поводу таланта.

Талант – это не просто умение «прикинуться», не только та невообразимая легкость, с которой человек может изобразить что-то или кого-то, но непременно еще и способность видеть, понимать, чувствовать окружающий мир как часть своей собственной жизни.

В момент непосредственного начала работы этот дар позволяет художнику находить в материале, будь то роль, партитура или глина, самого себя, свои чувства, мысли, стремления. Только такое внутреннее соединение вымысла и живой человеческой натуры дает подлинность, пронзительную, подкупающую простоту и свойственную самой природе неповторимость.

Предостаточно примеров, когда, сидя дома, художник с поразительной глубиной проникает в события, просто хронологически ему недоступные или наверняка им никогда не переживаемые. Гениально описанные Львом Толстым предсмертные мгновения его героев или тончайшие ощущения Катюши, услыхавшей в себе движения ребенка, при всей потрясающей достоверности и убедительности пленяют и поражают читателя еще и эмоциональной силой и проникновенной мудростью самого автора.

Это и есть наиболее яркое свидетельство безграничных возможностей истинного художника, которому дано обращать действительность и самого себя в образы, подсказанные воображением.

Уже после смерти Л. Н. Толстого книга воспоминаний открыла читателям тайну одной из самых замечательных страниц «Войны и мира». Оказалось, что ночью Наташа Ростова, считая месяцы по косточкам пальцев на руке матери и целуя эту руку, совершала в точности то самое, что однажды делала Софья Андреевна, держа в своих ладонях руку Толстого.

Ни добросовестное выполнение авторского «урока», ни ремесленные хитрости сами по себе не способны дать исполнителю такого разнообразия, такой глубины, какие заключены в подлинном, непосредственном дыхании жизни.

Безжалостная откровенность Эдит Пиаф мгновенно захватывала слушателей, превращая их в свидетелей действительно неповторимого исполнения.

Концерты следовали один за другим, повторялись строки стихов, звучал тот же оркестр, но всякий раз порывы ничем не

подкрашенных, искренних чувств заставляли людей воспринимать каждое слово авторского текста как признание, как исповедь самой певицы.

Так на суд публики является то, что по-настоящему выстрадано, то, что ни выдумать, ни подменить ловкой игрой нельзя.

«Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену шлет раба.
И тут кончается искусство
И дышит почва и судьба».

Эту строфу Б. Пастернака я вновь связываю с актером не только потому, что не помню ничего, что было бы лучше и короче сказано о человеке и его творении, но и в силу глубочайшего своего убеждения в том, что исполнитель может подняться до высоты подлинного авторства и поэтического откровения.

Порою и виртуозная техника и произведение, лежащее в основе исполнения, менее говорят уму и сердцу зрителя или слушателя, чем то, что исходит от самого артиста. На какое-то время он действительно становится полноправным властителем дум и сердец, самостоятельным художником. Тут на самом тайном пересечении ремесла и жизни уже нет разделения на исполнителя и творца. Все то, что мы знаем и ценим в творчестве любимых поэтов, композиторов или живописцев, что составляет особый мир и силу каждого из них, – все может оказаться и достоянием артиста.

Вот эта в конечном счете данная всякому исполнителю возможность не просто «изобразить», не только верно взять ноту, но наполнить ее своим ощущением, вынести на подмостки или на полотно экрана свои мысли, чувства, убеждения и превращает ремесло в искусство, а исполнителя – в художника, в творца, само существование которого немыслимо без внутреннего движения, без открытий, без траты самого себя, без дыхания реального времени.

Наверное, вот тут и скрыты концы всех «необъяснимых» превращений и невероятных событий, когда никому не известные вдруг затмевают именитых мастеров, невзрачные становятся прекрасными, а затертые слова оживают, поражая остротой и силой…

1974 г.

«Игрок»

…Все происходящие в «Игроке» события мы воспринимаем глазами, чувствами, душой Алексея Ивановича…

Фильм «Игрок» стал естественным развитием тех режиссерских принципов, которые уже усматривались в «Шинели». Преданность классике, стремление с предельной достоверностью передать приметы времени, точно определить не только общую тональность фильма, но и тональность каждой сцены. Вот хотя бы начало «Игрока».

Черные стволы деревьев, желтые опавшие листья, еще влажные от дождя скамейки. Холодные отсветы солнца подчеркивают унылую симметрию этого парка. В стороне у ограды парализованный старик в коляске и большеглазая бледненькая девочка. Она читает Библию. На грустной элегической ноте начинается фильм. Прощание с прошлым, безнадежность будущего. В этом опустевшем парке встречаются двое. На крупном плане – молодой человек с изможденным лицом, лихорадочно горящим взглядом. Его потертое пальто и несвежий воротничок – свидетельство крайней нищеты. И рядом респектабельный, внешне невозмутимый англичанин. Это бывший учитель Алексей Иванович

и мистер Астлей. С первых фраз ощущается неестественность в отношениях этих людей. Уже потом мы узнаем, что они любят одну женщину, силой обстоятельств вынуждены стать соперниками, хотя могли бы быть и друзьями.

Разговор идет о том, что дорого каждому, чему они отдали лучшую часть своей души. Как не понять друг друга? На экране крупно их лица – замкнутые, отчужденные. Нет, это говорит не ревность. Разве может благоразумный Астлей ревновать к опустившемуся игроку. Взаимопонимания не было и не может быть. Ибо натура рассудочная, уравновешенная, никогда не погрешившая против здравого смысла, ни при каких обстоятельствах не забывавшая о своем деле, сахароварении, не может понять человека, опаленного страстью, живущего прежде всего сердцем, а не рассудком.

Так входит в фильм тема одиночества героя, его неконтактность с окружающими. Он так же одинок, нравственно сломлен, как и Акакий Акакиевич после кражи шинели. Рвется та тоненькая ниточка, которая связывала героев с людьми, а в общем-то и с жизнью. Лихорадочное существование Алексея Ивановича – игрока бесконечно далеко от реальной жизни. «Игрок» Баталова действительно вышел из «Шинели». Достоинства этого фильма да еще несколько неосуществленных экранизаций обеспечили ему право обратиться к Достоевскому. Точно так же, как и в первом фильме, в последней работе его волновала судьба униженного и оскорбленного, судьба человека, который даже свое мизерное жалованье получает кап милостыню.

Здесь причудливо сплетаются реальность и фантасмагория. Образ бумажного царства в сценах департамента в «Шинели». И фантастическое кружение рулетки, которая, как судьба, как рок, преследует героя «Игрока». Вспоминаются строки из лермонтовского «Маскарада»:

«Мир для меня – колода карт,
Жизнь – банк;
Рок мечет, я играю.
И правило игры я к людям применяю».

Зеленое сукно, бесстрастные руки крупье, сгребающие проигрыши. И над всем этим вертящаяся рулетка, как предопределенность бессмысленности существования героя. Этот образ несколько раз возникает в фильме.

Обе картины по стилю монофильмы. Режиссер стремился передать горестные раздумья Гоголя о жизни и смерти забитого чиновника 14-го класса. Все происходящие в «Игроке» события мы

воспринимаем глазами, чувствами, душой Алексея Ивановича. Ибо роман Достоевского – исповедь молодого человека 70-х годов прошлого столетия. Эту исповедальную тональность Баталов стремится сохранить и в фильме.

И поэтому на некоторых событиях, лицах ощутимо, прежде всего, отношение к ним героя, а не их реальная значимость. Вряд ли уж так пошл и опереточен Де Грие. Ведь за что-то его любила Полина. Видимо, и у генерала есть какие-то достоинства. Но в представлении Алексея Ивановича он просто надутый индюк. Да и в курортной жизни Рулетенбурга есть, вероятно, привлекательные стороны. Героя же раздражает тупое прусское фанфаронство, чванство, высокомерие всех этих богатых бездельников. Но в одном проницательность ему отказывает – он не дает себе отчета в отношениях Полины с Де Грие. Хотя для всех окружающих их связь очевидна. Даже тогда, когда она сама признается Алексею Ивановичу в этом, он сначала не поверит. Душевная чистота не оставляет героя даже в момент его падения.

Алексея Ивановича играет Николай Бурляев. Точно также, как Быков во многом определил успех «Шинели», так и точный выбор исполнителя главной роли в «Игроке» в большой мере решает судьбу фильма. Бурляев кажется рожденным для этой роли. В нем есть нервический настрой, та душевная обнаженность и человеческая незащищенность, которые во многом определяют характер героя. Бремя страстей человеческих ложится на его молодые неокрепшие плечи. При других обстоятельствах одержимость, двигающая его помыслами, могла быть направлена на служение высоким целям. Но он захвачен водоворотом событий, у него не хватает сил, жизненного опыта управлять своими страстями. Здесь в этом душном Рулетенбурге, вдали от родины, среди праздных филистеров, его бунт против буржуазной морали оказывается всего лишь бурей в стакане воды.

Фильм Баталова близок к роману Ф. М. Достоевского. Близок своим горьким сочувствием к загубленной молодой жизни, своим страстным неприятием стяжательства в любых его проявлениях. Отношением к деньгам определяются существо человека, его нравственная ценность. В фильме четко разграничены живые люди и холодные дельцы, для которых богатство составляет смысл существования. Вот умная, властная «бабуленька», на наследство которой так надеялся разоренный генерал. Эту роль прекрасно ведет Любовь Добржанская. Захваченная азартом рулетки, она с легкостью, без особого сожаления проигрывает целое состояние. Именно здесь, за игорным столом, проявляется широта и беспечность истинно русской натуры. Да и для Полины роковые пятьдесят тысяч нужны лишь для того, чтобы бросить их в лицо

оскорбителю. И Алексей Иванович поначалу идет к игорному столу, чтобы спасти от унижения любимую…

Можно спорить о точности прочтения того или иного характера (так характер Полины оказался очерчен довольно схематично), о закономерности решения отдельных эпизодов. Как мне кажется, Баталову удалось главное: не только донести до зрителей суть романа, что достигалось и в других экранизациях, но и приблизить язык кинематографа к своеобразию прозы Достоевского, передать мироощущение его героев. В этом заслуга и оператора Д. Месхиева и композитора О. Каравайчука. В начале фильма заштатный оркестр исполняет незатейливый марш. Затем музыкальная тема становится строже, значительней. А в финале, исполненная на органе, она обретает звучание драматическое.

Вот в чем видится Баталову интерес сегодняшнего зрителя к «Игроку»: «Внимание зрителя, тем более молодого, не может заключаться только в том, что герою двадцать пять лет и все происходящее увидено его глазами. Усилия всех создателей фильма были направлены прежде всего на выражение тех событий, которые разворачиваются в романе. Даже если взять самые внешние обстоятельства, опустив при этом многое, что остается вечным и волнующим во всех творениях Достоевского, то и они уже заключают в себе немало совершенно живых, не утративших остроты моментов. Это история крушения страстной первой любви. Характер отношений, обстановка, в которой они развиваются, сложность внутренней ситуации никак не скованы рамками старинной пьесы. Эти отношения ничуть не проще, не старомоднее того, что могло бы происходить сегодня…»

Нравственные проблемы, что тревожили, мучили, заставляли страдать Достоевского, не утратили своего значения. Почти у каждого в жизни случаются такие испытания, пройдя через которые, человек, особенно молодой, теряет или обретает себя. Теряет себя в том случае, если ум, талант, энергия направлены к пустым призрачным целям. Переступив мелочную суету, осознав свою причастность к серьезнейшим вопросам времени, человек обретает себя в служении высоким нравственным идеалам, именно эти мысли вызывает сегодня у зрителей фильм «Игрок».

Еще одно интервью

…Жизнь каждый день выдвигает новые вопросы и проблемы…

Разговор-интервью, начатый с Алексеем Баталовым несколько лет назад, сложился в эту книгу. Какие-то вопросы и ответы выросли в статьи, другие были намечены лишь вскользь, а некоторые выпали из поля моего внимания. За это время появились еще и новые работы. Баталов снялся в больших и маленьких ролях. Одни прошли незамеченными, другие стали поводом для размышлений. Как, например, доктор Ботвинг из фильма «Чисто английское убийство». В этой роли Баталов впервые перешагнул свой возрастной рубеж. Жизнь каждый день выдвигает новые вопросы и проблемы. Теперь я попытаюсь кое-что дополнить.

– Алексей Владимирович, в книге несколько раз упоминается актерская среда, в которой вы выросли, живете. Хорошо было бы, если бы вы хотя бы назвали тех своих родных, кто связал свою судьбу с искусством.

– Перечислю только актеров. Думаю, что и этого будет вполне достаточно. Старшее поколение: отец В. Баталов, мать Н. Ольшевская, тетя О. Андровская, дядя Н. Баталов, дядя В. Станицын, тетя М. Баталова, тетя З. Баталова.

Наше поколение: двоюродная сестра, дочь Николая Баталова – С. Баталова, ее муж П. Чернов, мой брат Б. Ардов. Все эти актеры воспитывались, работали или работают в Московском Художественном театре, жена – тоже актриса, танцовщица Г. Леонтенко.

– Когда вы впервые вышли на любительскую и профессиональную сцену?

– Сколько себя помню, все где-то выступал. И в детском саду, и дома на елках, и в школе. Но «по правде» с волнением и чувством невероятной ответственности участвовал в концертных бригадах военного времени. Я ездил тогда по госпиталям. Вместе со взрослыми артистами читал стихи и юмористические рассказы.

На профессиональную сцену впервые вышел в 1943 году в «своем» Бугульминском театре. Это был лакей из пьесы Островского «Последняя жертва».

– К какому искусству вы приобщились ранее всего? Быть может, прежде театра? И что оказало наибольшее влияние на всю последующую судьбу вплоть до нынешних дней?

– С детства я рисовал. Среди друзей моих родителей было много художников и всяких людей, свободно владевших карандашом. Кажется, рисовали все, на всем и всегда. Это было естественно, как форма общения. Еще в школе я собирался поступать в специальное художественное училище и даже выдержал экзамены по рисунку. Поэтому живопись и архитектура долгое время интересовали меня более всего и в какой-то мере заслонили другие искусства: скажем, музыку, о чем я теперь постоянно жалею.

Конечно, все по-своему откликается и в сегодняшнем дне, но главное – то, что теперь я считаю высшей и важнейшей своей школой, – это круг людей: писателей, художников, поэтов, ученых, актеров, которых благодаря моему отчиму Виктору Ефимовичу Ардову я мог видеть и слышать постоянно. Сегодня одно перечисление их имен выглядело бы как почти фантастический или чисто рекламный список. Многие годы ежедневная жизнь нашего дома, по существу, была для меня нескончаемой цепью уроков и примеров во всех областях творчества. Судьба преподносила мне сказки, стихи, рисунки, даже сценические творения в неповторимом, первозданном виде.

Как-то в один из последних приездов Михаила Михайловича Зощенко в Москву вспомнился далекий день первого знакомства, он тогда явился перед нами в роли сказочника и, может, поэтому сам этого не забыл. А вышло так.

Когда взрослые наконец собрались за столом, нужно было выпроводить мешающих всем детей. Моего закадычного дружка

Петю Петрова и меня заманили в полутемную спальню, пообещав замечательную новую сказку. Мы довольно прохладно отнеслись к этому обещанию, так как насквозь видели уловку родителей, и поэтому расположились слушать рассказчика с видом обиженных родственников.

Угомонить детей в тот вечер был откомандирован Зощенко. С совершенно серьезным видом, устремив огромные полуприкрытые веками удивительно темные и глубокие глаза в угол комнаты, Михаил Михайлович начал рассказывать свои сказки. Он сочинял их из предметов, которые находились рядом с нами. И чем смешнее были истории, тем, казалось, серьезнее становился Зощенко. Через несколько минут мы визжали от смеха, а взрослые с любопытством и завистью заглядывали в детскую. Зощенко прогонял их и невозмутимым голосом, медленно и четко продолжал прерванный рассказ.

Одна из этих «сказок» сохранилась. Потом как читатель я узнал ее в маленьком рассказе про мальчика, который запутался в штанине.

– Когда впервые заработали деньги?

– Впервые я заработал своим трудом не деньги, а хлеб. Интернат отправили на уборку в колхоз. Там почти все дни я работал на току. Привез матери выданные по бумагам с печатями пузатые мешочки с мукой и зерном. А трудовую книжку, видимо, можно было бы начать с пятнадцати лет. Тогда я был принят на работу в городской театр в качестве рабочего сцены, хотя делать приходилось все. Подсобный персонал этого театра состоял из трех человек. Но главное, что кроме зарплаты я получал еще продуктовую карточку служащего, благодаря чему в собственных глазах уже ничем не отличался от умудренного опытом взрослого человека.

Я возвращался вместе со взрослыми после окончания спектакля, когда одноэтажный керосиновый городок уже спал. Несмотря на поздний час, мы с мамой пили чай, а потом в холодных сенях я тайно курил махорку. Именно в эти минуты, в сенях, я чувствовал себя настоящим мужчиной, опорой и надеждой всей семьи.

– Если бы по воле обстоятельств вам не пришлось бы больше заниматься актерством, режиссурой, какую профессию вы бы себе избрали?

– Теперь, вероятно, что-то писал бы. А раньше, потеряв возможность играть и режиссировать, я все-таки, наверное, остался бы при театре, так как люблю самое это место и с детства практически знаю многие необходимые сцене профессии.

Но «про запас» берегу и профессиональные права шофера,

даже с некоторым стажем работы на тяжелых бортовых машинах, н удостоверение школы автомехаников, которую я окончил, будучи в армии, и документ, выданный мне в свое время как корреспонденту журнала «Театр», где я довольно долго и увлеченно работал в кругу замечательных журналистов.

Я перечислил вам только то, на что имею подтвержденное документами право, но кто знает, может, и мои любительские увлечения могли бы стать делом жизни.

– Что, по-вашему, помогает человеку сохранять себя?

– Любимое дело и собственная совесть.

– Кому вы завидуете?

– Тем, кто не зависит от чужой глупости и невежества. Но, увы, испокон веку актеры расплачиваются не только за свои ошибки, но и за легкомыслие сочинителя, и за упрямство директора, и еще за многих, от кого они так или иначе зависят.

– Что вы пожелали бы своим детям?

– Хорошей, счастливой старости.

– Чем занимаетесь в свободное от съемок время?

– Если не считать всяких общественных и домашних дел, на которые в свободное от съемок время уходит большая часть жизни, то, кажется, все мои занятия как-то связаны с режиссурой и всяким писанием.

К примеру, между съемками «Игрока» и «Бега» главной и постоянной была работа над всем, что связано с Достоевским. Но в то же время сделана и постановка на радио.

Там я открыл для себя целую область новых увлекательных задач и возможностей. В другое «свободное время» я делал полуторачасовую передачу о композиторе Андрее Петрове для телевидения. И тут, разумеется, тоже понадобились планы, наброски, тексты.

Я не говорю о всякой «видимой» актерской работе. Конечно, приходится еще и выступать, и читать по радио, и вести передачи на телестудии.

– Ваше отношение к работе на телевидении?

– Всякий раз, как мне приходится работать на телевидении, я злюсь от своего бессилия, от того, что не знаю, не слышу того единственно верного тона, того специального ключа, в котором сегодня следует работать именно для телевизионного зрителя.

На сцене верную тональность подсказывает живой зал, в кино есть свои уже апробированные законы поведения и «правила игры», а на телеэкране они пока еще складываются, по крупицам собираясь из отдельных удач и случайных озарений.

Только очень талантливым, влюбленным в свое дело людям под силу открыть этот секрет. Тут одинаково важно найти и

актерский, и режиссерский, и операторский ход к невидимому залу.

Последнее время такие открытия, черты чисто телевизионного действа появляются в разных передачах. То это роль комментатора исторических сцен, то форма спектакля, где актер окружен не декорациями, а только миром вещей, лаконичными деталями обстановки, то какое-то особенное, едва уловимое движение камеры, благодаря которому исполнитель точно вплывает в вашу комнату, в круг сидящих у телевизора людей, то просто особая, естественно родившаяся интонация, сразу превращающая вас в собеседника того, кто появился на экране.

И самое замечательное, что все это видно не только специалистам, но и широчайшему кругу зрителей. Независимо от возраста и положения они точно реагируют на каждый момент живого контакта с исполнителем.

Я совершенно уверен, что как только актеры обретут на телевидении свою собственную манеру, свой способ и форму внутренней связи со зрителем, эффект передач превзойдет все ожидания и мгновенно оттеснит механическое показывание кино– или театральных постановок.

Тогда сфера телевидения сама собой освободится от чужого сырья, от старых пут соседних зрелищ и начнет собственный путь, может быть, не менее интересный и яркий, чем тот, на котором теперь находятся театр или кино.

– Вы недавно играли в телефильме «Чисто английское убийство». Картина снималась телевизионным трехкамерным способом. Что для вас было новым или особенно важным в этой работе?

– Кроме очень напряженного ритма все было, как всегда бывает в кино. Просто труднее, потому что поспешнее. Меньше времени думать и репетировать, меньше шансов исправить ошибку.

Мне кажется, и постановщик фильма С. Самсонов не ставил перед собой задачу сделать специфически телевизионное зрелище. Он делал фильм по всем законам кино, и новым для всех нас был только способ съемки. Это действительно космическая по сложности и точности аппаратура.

А лично мне труднее всего было преодолеть перерыв. Столь больших по объему, по экранному времени ролей я не играл лет шесть, а то и дольше. За эти годы я сам изменился, как-то отвык от своего экранного изображения, теперь оно казалось мне чуждым, даже каким-то фальшивым. Да и характер, и среда, и внешность, которые предлагал режиссер, не совсем то, что я

делал раньше. Даже сам жанр детектива весьма далекая, во всяком случае, совсем не знакомая мне сфера.

Когда работаешь постоянно, такие элементарные трудности преодолеваются постепенно, незаметно, как ступени пологой лестницы, а тут нужно было перешагнуть все это сразу. Потому для меня самого эта работа нечто большее, чем просто очередная более или менее удачная роль.

– Из всего можно заключить, что вы из лагеря противников телевидения, но тем не менее признаете за ним большое будущее.

– Противник постольку, поскольку сам привязан к прошлому, к знакомым, милым моему сердцу формам. Но, конечно, до некоторой степени это и вынужденная позиция, так как мне уже поздно переучиваться, перебегать на другую сторону.

Может быть, именно поэтому, глядя как бы с другого берега, я особенно ясно вижу те сдвиги, которые благодаря телевидению происходят во всех видах традиционных представлений, в зрительском восприятии, даже в самом отношении людей к искусству. И многое из того, что сегодня происходит на телеэкране и уже вроде бы само собой разумеется, кажется мне только началом, первым шагом на неведомом пути.

Сжатое время, комиксы, кафе-автоматы, телеграфная скорость информации – теперь это касается всех. Когда современным живущим таким образом людям рассказывают о древнем театре Греции, Японии или Индии, для них самым смехотворным и невероятным является тот порядок представления, при котором спектакль нужно было смотреть несколько дней подряд. В сознании человека XX века такое действо стоит гораздо ближе к празднику дикарей, чем к нашему просвещенному времени.

И вот, описав фантастический круг над головами десятков поколений, это громоздкое создание, словно издеваясь над всем напряженным скоростным миром, просовывает лапу сквозь собранный на транзисторах телевизор и властно берет за горло миллионы вполне современных людей.

Пока это главным образом многосерийный фильм, но уже сейчас нетрудно разглядеть, что за интересом к нему скрывается совершенно неожиданный, еще непонятный механизм огромной силы.

Для того чтобы выявить все его потенциальные возможности, понадобятся и новая драматургия, и новые средства выразительности, и новые актерские приемы.

Сейчас только приоткрыта дверь, и даже невозможно сказать, что способен вместить этот тайник.

А ведь это лишь одна, просто для примера затронутая часть

телевизионного мира. Однако уже первый шаг в этом направлении обрушил стену, разделявшую кино и театр!

На пятачке этой только что открытой земли легко сошлись прославленные сугубо театральные режиссеры и неисправимые кинематографисты.

Теоретики еще не успели издать труды, подробно объясняющие все коренные различия между методом театра и законами кино, а фигуры из их классических примеров уже смешались в едином телевизионном изображении.

На мой взгляд, этот пронизанный творческим движением хаос и есть тот драгоценный материал, из которого рождается новое – то, что связывает нас с будущим.

А вместе с тем иногда я с опаской замечаю, что для меня кроме информации и приятного времяпрепровождения в обществе интересных людей или артистов в телевизоре заключена еще и какая-то мистическая сила.

Порой я ловлю себя на том, что, совершенно не понимая смысла передачи, смотрю на экран так, как когда-то смотрел на огонь.

Это мерцание XX века каким-то странным образом связывается у меня с ощущением, идущим, наверное, еще от пещерного предка, от детства, когда в доме топили печи.

Но самое удивительное – что это не впустую потраченное время, не только тупое созерцание. Минуты внутренней сосредоточенности, покоя, который на какое-то время ограждает человека от всего окружающего, – едва ли не одно из самых дефицитных удовольствий нашего времени.

– Что в последнее время произвело на вас наибольшее впечатление, стало жизненным открытием, художественным откровением или, может быть, потрясением? Что заставило вас иначе взглянуть на себя, на свою работу?

– Смерть Василия Шукшина. Когда я написал статью о нашем ремесле, он был еще жив, а пока я исправлял ее и думал, стоит ли публиковать, Шукшина не стало.

Я не настолько хорошо знал этого человека, чтобы считать его смерть своей личной утратой, но это так. И даже более, чем так.

Эта, безвременно оборванная, на предельно напряженной ноте жизнь художника вдруг осветила все иным светом. Его судьба, его сочинения, его роли, его стремление вверх и сама его смерть – все связалось в один клубок. И теперь уже нет сил оторвать, выделить какую-то одну нить, не затронув, не ощутив всего другого. Недаром тысячи людей вновь взялись за его книги, заново смотрят его фильмы, жадно читают все, что он успел

сказать корреспондентам.

Я чувствую, знаю, что так же, как и многие другие, потерял человека, который одним своим существованием, своим отношением к творчеству, своим ощущением жизни мог ответить и отвечал на многие тайные, лично меня волновавшие вопросы. Да и сама смерть его сказала о многом. Разом проявила пустые хлопоты и утвердила то, ради чего стоит жить и бороться.

Ничего не преувеличивая, можно с полной уверенностью сказать, что Шукшин еще долго и вполпе реально будет влиять на все, что серьезно совершается в нашем кинематографе.

Пусть незримо, неслышимо, но именно он поможет отыскать настоящую тему, современного героя, подскажет слова живого диалога, решение сцены, даже манеру актерского исполнения.

Говоря о своих работах, Шукшип все вроде бы стеснялся «узости круга» своих героев, простоты их стремлений и страстей, будничности их забот, сугубо русских черт характера. Но никогда не предавал их. Не унижал ложью в угоду публике, не искал более красивых и складных, а только ждал и верил, что когда-то и его и их заметят, поймут и оценят без жалких пояснений.

Может быть, потому с такой убедительностью этот писатель, режиссер, актер в сто первый раз, теперь уже примерами сегодняшнего дня доказал, что человек, живущий рядом, наш соотечественник, наш современник, наш герой не нуждается в снисхождении и украшательстве парящего над ним благосклонного художника, но сам таит в себе и непостижимую глубину, и сложность, и лукавую мудрость русских сказок, и чистоту – все, что необходимо для высокого художественного создания.

И вопрос заключается лишь в том, хватит ли у тебя самого мужества, силы и таланта остаться до конца верным этой живой натуре, своей совести и убеждениям.